الخطاب الروائى العربى

قراءة سوسيو- لسانية

(الجزء الأول)

د. عبد الرحمان غـانمى

لوجو
الهيئة المربع

سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• الخطاب الروائى العربى (ج١)
• د. عبد الرحمان غانمى
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013 م
5ر13 × 5ر19 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية:
حسام رمضان
• رقم الإيداع: ١٧٩٤٠ / ٢٠١٣
• الترقيم الدولى: 978-977-718-514-1
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096



تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم
بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

الخطاب الروائى العربى
قراءة سوسيو - لسانية

المحتوى

مقدمة رئيس التحرير

لقد ارتبطت ولادة الرواية بصورة عامة بالدخول فى عالم الحداثات والمدنيات والتجريبيات العلمية الباهرة للعالم المعاصر،بداية من العصر الإقطاعى فالصناعى فالتكنولوجى فالمعلوماتى فالرقمى الافتراضى، ولكن هذا لايعنى أن السرد بكافة شكوله وأنماطه شىء حديث ، بل نحن نقر هنا بأن السرد قديم قدم العالم والوجود والإنسان، فلم يعرف العالم كله عبر عصوره زمانا أو مكانا خلا من أشكال السرود، لكن التطورات التشكيلية والأسلوبية والرؤيوية هى التى جدت على أشكال السرد وهذا له صلته الوثيقة بدخولنا عالم المدنيات التجريبية الحديثة.

لقد كانت الرواية محايثة دوما لطفرات الوعى المدنى حيثما حلت وارتحلت ، ولقد عاشت الرواية بصورة عامة شرقا وغربا وفى كل

عصر مجدها المدنى التجريبى بامتياز، فليس التجريب السردى بدعة معاصرة، كما يحلو للبعض تصور ذلك، فالحياة قديمة والعلم بها حادث، وقوة التجريب أعلى من قوة التنظير، والحياة تنبت دائما هناك فى منابت اللانظام المفتوح على المنظم،فى الوثبات الوجودية والزمنية غير المنظمة ولا الممنطقة لا على معنى الفوضى بل على معنى الديمومة الزمنية المفتوحة دوما على الزحام الزمنى اللامنتهى بكل ما يمور فيه من تناقضات ومفارقات مدهشات تند عن الحصر والمعرفة الصارمة والتشكيل التام،إن العلم بالرواية لايكون فى أفضل أحواله الجدلية إلا بخروجه المستمر على شروط وأنماط الجدل فيه،فنحن نحيا بما نجهل أكثر مما نحيا بما نعلم،ومن هنا كانت الرواية وهى فن مدنى سوسيو لسانى بامتياز قرينة التحول والتجريب الرمزى اللعوب فى استيعاب تجارب الواقع واستشراف ممكنات المستقبل.وهذا يعنى أن الكتابة السردية الأصيلة تجدف دائما ضد تقاليد كتابتها وتعرضها أبدا لمباغتات الواقع،وجسارات الممكن،وفجاءات المحتمل،بل هى تسعى دوما إلى تغيير أحكامها وأساليبها فى النظر والعمل والتخييل والمعرفة بناء على الوعى السردى المستمر بطفرات الواقع وانقلابات جدل المادة والتاريخ،وتعددية مستويات الحقيقة فى ضوء حركة الواقع بكل مايمور فيه من تناقضات ومفارقات وفجوات واحتمالات.إن مايبدو واضحا صارما يحتاج باستمرار إلى التسليم بمبررات وضوحه،وإن كل مبررات وضوح ما تحتاج هى الأخرى إلى تقديم مبررات وضوحها،فالحقيقة الاجتماعية والثقافية ـ بل لون من ألوان أى حقيقة

ـ دائما منظورية وليست قواعدية،الحقيقة دائما بينية تخومية تقع على حدود علمية متعددة متباينة متحركة باستمرار حركات دينامية مفتوحة ولذلك تظل كل العلوم والنظريات والممارسات على اختلاف شكولها ومقاصدها، مجرد وجهات نظر علمية ـ وليس نظريات علمية رصينة ـ لا أكثر ولا أقل،وسط عالم ـ بل عوالم ـ تموج بوجهات النظر العلمية المتعددة والمتداخلة والمتحولة قد يستقل بعضها عن بعض لحظيا، لكنها فى ذات اللحظة يتصل سرود بعضها ببعض، ويتداخل بعضها طى بعض ويتنامى بعضها ضمن بعض،فثمة مسافات معرفية ومنهجية و منطقية أبدية بين الإنسان وذاته، وبين النظرية والنص،وبين النص والواقع،وبين الواقع والثقافة،وبين منطق السياسة ومنطق التاريخ ليس هذا فقط بل توجد ذات المسافات المعرفية والمنطقية والسردية اللانهائية بين الواقع كما هو فى ذاته وما نتصوره على أنه الواقع، إن كل شىء من حولنا على مقربة ومبعدة من نفسه معا وفى ذات الوقت،فنحن الإظهار والإضمار،الشك واليقين، الوجس والطمأنينة،المنطق والخلل، الفجوات والاتساقات،الشروخ والانسجامات،الوهم والحقيقة،ولهذا السبب يوجد السرد فى كل مكان ولايكاد يخلو شىء فى هذا العالم من السرد،فالسرود فى العالم لاحصر لها،بل ثمة موازاة بين السرد ومفهوم الحياة نفسها فالسرود تتغول منطق البناء العلمى التجريبى مثلما تتبطن نسيج العلوم الإنسانية،بل لا يوجد فوارق علمية واضحة محددة حاسمة بين سرود العلوم التجريبية وسرود العلوم الإنسانية،فالبعد الشعبى اليومى فى الثقافات غير العالمة (وهو

مصطلح يحتاج إلى إعادة بناء وتغيير) نعده قاسما مشتركا أعظم بين العقل البرهانى والعقل البيانى والعقل العرفانى،وسامح الله مفكرينا عندما أصروا واستكبروا استكبارا فأقاموا حواجز معرفية وسياسية غلاظا بين العقول الثلاثة: العرفانى والبرهانى والبيانى فى موازاة مماثلة لإقامة حجز مماثلة بين الحق والخير والجمال، فى حين نراهم جميعا لحظة عقلية واحدة تتناوبها نسب معرفية متداخلة متحولة متطورة فى الوعى بالواقع والعالم ومايترتب عليه من سرود وحكايات،فحتى النظرية العلمية التطبيقية كما يقول فيلسوف العلم المعاصر(إمرى لاكاتوش) ليست مجرد نظريات علمية تبحث فى فلسفة العلم والمعرفة بل هى قضايا سياسية ثقافية تاريخية بامتياز، وهذا يعنى أن قضية المنظور العلمى قضية سردية سياسية ثقافية.

ولقد وعى كاتب هذا الكتاب الدكتور عبد الرحمن غانمى منهجه ومنطق تطبيقه على موضوع: الخطاب الروائى العربى (قراءة سوسيولسانية) من منظور الخطاب:يقول الكاتب (الرواية العربية من منظور الخطاب، وفق منطلقات ومبادئ منهجية واضحة، وهى الرواية التى تفسح الأبواب لقراءتها من زوايا مختلفة، يشكل فيها باب الخطاب إحدى الأركان المحتملة. ورغم أن كل الأعمال التى أنجزت فى ميدان الخطاب على مستوى النظرية والموضوع، وكذا الخطاب الروائى العربى، فان هذا الموضوع له راهنية خاصة، علاوة على القدرة التى يتميز بها فى تطوير أدواته النظرية ومعينه الذاتى من المفاهيم، والتكيف مع اختلاف النصوص وطبقاتها البنائية. ويمكن للخطاب أيضا أن يمزج بين الخاص والعام فى النصوص الروائية،

بدءا من تكوين الجملة وبلاغتها ونحوها إلى المتوالية السردية، وكلية النص الروائى، التى هى نتاج وحصيلة كل هذه المكونات، إذ يمكن حصر موضوع الخطاب فى موضوع صرف للسانيات يهتم بتحليل الخطابات الأدبية وجملها الخطية والمتقاطعة، بخلاف الاتجاه الذى يدفع بالقطيعة بين موضوع اللسانيات والخطاب والذى يربطه بمجال الكلام، ويعترض على أن يكون تحليل الخطاب علما لسانيا. إن موضوع الخطابات غالبا ما يكون محايثا للسانيات، بحيث يكون الموضوع واحدا، لكنه يختلف من الوجهة المعرفية، وهو ما يؤدى إلى التمييز بين لسانيات الجملة، ولسانيات الخطاب). وفى ضوء ذلك نرى الكاتب مهموما بمثل هذه الأسئلة النقدية السردية: (ما الذى يجعل الدلالة ممكنة، فى ضوء النصوص والخطابات التى نقرؤها، أو نسمعها أو ننتجها ؟ ما هو النسق المنظم لها ؟ كيف تجمع عناصرها تجميعا دقيقا ؟ ما هى المعايير الموجهة، إلى يومنا هذا، لميلاد المعنى ؟ تلك هى الأسئلة التى تتجه إليها الدلائلية لإيجاد حلول لها. وتخلص هذه الأسئلة إلى سؤال مركزى، لا يروم البحث بالدرجة الأولى عن محتوى النص،أو كاتبه،وإنما يتجه إلى: كيف يقول هذا النص ما يقوله؟)،لقد كان الكاتب مهموما فى أطروحته للدكتوراه (بالخطاب الروائى المغربى) ومايطرحه من: تعدد التقنيات والبنيات السردية التى يحبل بها الخطاب من تضمين، وتكسير، وتنسيب، واسترجاع، وتوالد، وإخفاء، واختصار.. وتعدد الساردين، وتحول الوظائف والأدوار والمواقع السردية، حيث يمكن أن ينتقل السارد من كاشف إلى وسيط أو منظم للحكى، أو طرف محايد. فى خضم تجليات

الاستراتيجيات والصيغ السردية للرواية، وتواصل الأشكال السردية التراثية والحديثة،وتفاعلها مع عناصر أخرى متضمنة فى هذه النصوص،مثل: الكرنفال، الأسطورة، البعد العجائبى وهذا ما أدى إلى اختلاف تمفصلات الفضاءات فى علاقتها بالأحداث والشخوص والأزمنة والأشياء المتعارضة،وتعدد اللغات والخطابات الدينية والفلسفية والصحافية، وأشكال سردية قديمة وأجناس تعبيرية من شعر وقصة ومقامة..الخ ولعل البنية الحوارية لهذه النصوص ناجمة عن هذا التعدد ومزج الخطابات فيما بينها، وتوليد سياقات مغايرة :وهذا يكشف أن مكونات الخطاب الروائى التى عالجناها، تتفاعل فيما بينها وتتعاضد لتنتج كلية شاملة تستعير أبعادها من تحولات وامتدادات الخطاب،وهاهو الكاتب عبد الرحمن غانمى يجدد مغامرته النقدية فى هذا الكتاب عبر قراءات سردية تطبيقية تجدد من أسئلة النظرية والمنهج والممارسة معتمدا فى دراساته المتنوعة الرصينة على المنهج السوسيو- لسانى والذى أخذ به باحثون عديدون مسترشدين بمساهمات الشكلانيين الروس وأعمال باختين، وفيما بعد زيما وكريزنسكى، مع استثمار إمكانات الشعرية متمثلة فيما أنجزه تودوروف وجينيت، والدراسات السيميائية مجسدة فى أبحاث كريماس، ذلك أن الرواية، هى ملتقى لمختلف العلامات النصية والأجناسية، والسردية والمكانية والزمانية، والتى تتصادى عن طريق التهجين اللغوى l'hybridation linguistique،والذى يستوعب حقولا تلفظية ذات مواضيع متعددة، وبنيات بارودية، وخطابات متنوعة.وإذا كان تصور باختين للخطاب الروائى يستند على استراتيجية التعدد اللغوى

وتعالق الأصوات، وهذا ما يسجله دارسون آخرون، فإن الخطاب الروائى العربى يخترق تلك النزعات والإكراهات التى هيمنت فى مراحل التأسيس والتأصيل، لقد بات الخطاب الروائى العربى أكثر دينامية فى إدماج حقول لغوية وسردية وتخييلية وهو ما يشكل ميسما بارزا فى تطور الرواية العربية بصفتها عالما مفتوحا يؤجل اكتماله، فى غزو مستمر للتقنيات والتخييلات الممكنة وغير الممكنة.وهذا التعدد اللغوى موجود فى الواقع العربى الذى يثوى فى أحضانه إثنيات وأصول اجتماعية مختلفة وثقافات، وهو لا يرتبط بالضرورة بالجنس أو الانتماء العرقى، بل هو سيرورة تخييلية ولغوية وتاريخية وحضارية واجتماعية، يشى بالخصوبة والتنوع بكل ترميزاته، وتمايز الفئات والطبقات الاجتماعية.إن الكاتب كان على وعى دقيق بالمزالق المنهجية والإجرائية بين النظرية والممارسة ويرى أن قيمة النظريات النقدية لاتكمن فى ذاتها بل فيما تقدمه من استنتاجات ورؤى حال اشتغالها النقدى الجدلى على النصوص السردية ومن داخل هذا الاشتباك النقدى الجدلى بين النظرية والإبداع يتم تعريض التجريد النظرى للتجسيد الإبداعى بما يرقى بالاثنين معا،يقول الكاتب (إن أى تصور منهجى تكمن قيمته، ليس فقط فى شرعيته وتناغم مفاهيمه وأدواته ووضوحها ونضجها وتماسكها، وإنما فى محاورته للنصوص المدروسة، ومساعدتها على استنهاض كينونتها والبوح بإبداعاتها. إن التطبيقات الآلية للمناهج والمفاهيم على النصوص، وإخراجها فى شكل تصميمات، غالبا ما تجهز على منابعها وتموجاتها، علما بأن الشكل الروائى العربى لم

يستنفذ كل إمكانياته، وله سياقاته وشروطه الاجتماعية، وبالتالى على الخطاب النقدى العربى أن يراعى هذه التجليات مستحضرا سجل النقد الغربى بوعى تاريخى ونسبى، وهذا ما ينسحب على الرواية العربية، إن ما يجعلها موضوعا للدراسة هى هويتها اللغوية والثقافية، وانغراسها فى الواقع العربى بكل حمولاته وحبوطاته وتوتباته، والذى تشخصه اللغة عن طريق التهجين وتعالق اللغات والحوار، والإضاءة المتبادلة بين اللغات بواسطة الأسلبة Stylisation، والتنويع La variation والباروديا Parodie ،ولذلك فإن الرواية تفرض الإدراك العميق للغة الأدبية، واللغات التى يتشكل منها التعدد اللسانى، والاختلاف الاجتماعى واللسانى، والكيفية التى تعبر بها الآثار، والتى هى المظهر الجوهرى للإنتاج الأدبى، كما يرى تينيانوف (TYNIANOV) ومن خلال ذلك تكشف عن أدبية la littérarité النص الروائى.

وفى أفق فتح الحوار والتفاوض بين التصورات النظرية ونصوص الخطاب الروائى العربى، فإنه من اللازم تجنب الأسئلة المضللة والسطحية فى علاقة المنهج بالنص، فإذا كان يتعذر على المنهج إجبار النص على " مبايعته" والانصياع لسلطاته، فإنه من الصعب على النص أن يستسلم لأدوات تمزق أشلاءه، وتعزل وحداته، وتبقى تلك التسوية النقدية والاستراتيجية الفاعلة مستعصية ومتمنعة لكنها ليست مستحيلة، وهى كيفية استنطاق النصوص الروائية، دون تفريط فى خصائصها وهوياتها، وتوظيف المناهج النقدية التى لا تتخلى عن مبادئها " وعلميتها" " وموضوعيتها" دون أن تشكل عبئا على النص أو تغدو وصفة جاهزة للتمرين ومعرفة النتائج قبل

الشروع فى تحليل الخطاب خصوصا وأن الرواية العربية لا تصور الواقع كمعطى جاهز، وله صورة واحدة وأحادية، وهذا ما صادفته الرواية العربية فى طريقها منذ عقود، إلى يومنا هذا، بعد أن تعرضت للتحول وتغير أشكالها وتراكب تشكيلاتها الفنية والإيديولوجيات المتسربة إلى ثناياها. ولقد طبق الكاتب هذا الوعى النظرى الرصين على متون سردية مغربية عديدة،واستطاع أن يصل من خلال قراءاته النقدية الجدلية لاستنتاجات سردية ومعرفية لم تكن جاهزة للقارىء العربى قبل تطبيقه المنهجى الخصيب.إن قراءة هذا الكتاب تثير إشكالات نقدية ونظرية معرفية وثقافية عديدة حول السرود الجديدة فى الوطن العربى كله وليس فى المغرب الشقيق وحده،فإبداع العربى يسير فى موازاة سردية وثقافية وحضارية واحدة من المحيط للخليج فى تغير فى الدرجة الحضارية والثقافية ومستوى الإحكام الإبداعى من بلد إلى بلد

وفى عرضنا لهذا الكتاب القيم لانريد أن يكون مدخلنا إليه مدخلا تقليديا كأن نعرض مافيه عرضا تفصيليا شارحا،بل نود أن نقيم معه حوارا نقديا سرديا مستوضحين معه كثيرا من القضايا والمفاهيم وطبيعة إشكالات السرد والواقع والثقافة العربية.فربما كانت مقدمتنا الحوارية مع الكتاب لونا من ألوان فتح الأفق النقدى والجمالى والمعرفى بين عقل وذوق القارىء وقضايا هذا الكتاب الكتاب القيم.

لقد أدركت السرود العربية الجديدة فى هذا الكتاب أن الواقع إن هو إلا طرائق إدراكنا للواقع،والتاريخ هو آليات وعينا

بالتاريخ،والهوية هى منظومة وعينا بالهوية،والمجاز هو وسائل إدراكنا للمجاز،ومن هنا كان التاريخ والواقع والذات واللغة والوطن والهوية تصورات ثقافية،وسياسات لغوية تصورية،قبل أن تكون حقائق مادية تاريخية عملية،إنها فكر البشر حول شروط الحقيقة والمعنى والتاريخ،ومن هنا كان اصطراع الفكر والنظريات والبشر حول معنى الحقيقة ـ فى أية صورة من صورها ـ هو اصطراع حول الشرعية التى قد تمثل الحق والحقيقة أو تتسلط عليهما ،فالحقيقة فى النهاية فى أى واقع تاريخى ما هى فى النهاية جماع تخطيطاتنا الفلسفية والمعرفية والسياسية حولها ،فنحن فى الحقيقة لا نرى الواقع التاريخى الحى رؤية حسية مباشرة،بل نراه دائما من خلال خرائطنا التصورية،ونماذجنا المعرفية والمنطقية والفلسفية التى نرى من خلالها بصورة مسبقة،فالعلوم والتصورات والنظريات والفلسفات والثقافات لا تمتلك الترف الميتافيزيقى الذى يمكنها من رؤية الأشياء والأحياء والثقافات على بياض وجودى حسى مباشر،حتى نرادف بين آليات إدراكنا للواقع والواقع نفسه،كما يدعى معظم مثقفينا ومفكرينا ورجال السياسة والدين عندنا ،وهو وهم معرفى كبير،وإذا سلمنا بهذا التصور المعرفى المنهجى فلنا ألا نطابق أبدا بين نص السلطة، وقوة الواقع،أو بين دلالات الكلمات، وقوة الأشياء،إن السرد الجديد فى هذا الكتاب نشاط وقلق واستشراف أكثر منه قواعد ونظريات وتصورات،فالكتابة هنا هى مغامرة السؤال فى الوجود فهى سؤال الذات والتاريخ والثقافة واللغة والخيال وهى إذ تطرح فن السؤال تخلخل فكرة المعرفة بما هى حد، وتزحزح فكرة الحد بما هو

معرفة، وتكسر من مركزية النظام بماهو قوة فاشية تتسلط على عقل الواقع وثقافته،ومن ثمة تخلخل فكرة الواقع بماهو نص،والنص بما هو واقع،فالكتابة هنا مغامرة بانية،وزحزحة أصيلة،وخلخلة مؤسسة،والكتابة إذ تطرح أسئلة اللغة والجمال تطرح فى الآن نفسه أسئلة الذات والوجود والحرية والحداثة والحضارة.حيث تنفتح السرديات على كل ألوان الخطاب الثقافى والحضارى والعلمى والفقهى والفلسفى،فكل حداثة سردية حقيقية حداثة تاريخية جدلية لاتعانى هذا الانفصام المعرفى السردى النكد بين قيم الحق والخير والجمال (العقول الثلاثة: البيانى والعرفانى والبرهانى) بل ثمة محايثة جدلية تكوينية بينية مفتوحة تقع دوما على حواف القيم والعقول الثلاثة فى كل أدب حى أصيل،ومهما ادعينا أن السرد فن الصرامة التشكيلية،والتقشف اللغوى،والورع البنائى، غيرأنه يبقى دائما فن الحياة الحرة النشطة بامتياز، والسرد لايكون دالا بامتياز إلا عندما يشب عن موضاعاته اليومية الفجة ليمتلك شكوله الجمالية الفريدة، حينئذ تتساوق الظاهرتان : الجمالية والثقافية تساوق تناظر أو استباق واستشراف،فالاستشراف الأدبى الذى يخوض مغامراته التشكيلية التجريبية الفريدة والمدهشة يقع فى العمق من الجدل التاريخى الثقافى العام الذى يؤدى بالضرورة إلى تطلعات التجريب ، وجسارات المغامرات،وفى كل مرة كانت تحدث هذه التمفصلات والتداخلات المتصاديات بين أشكال الخبرة الأدبية وأشكال الخبرة الاجتماعية والثقافية والسياسية للواقع والمجتمع والثقافة والتاريخ واللغة والذات، ذلك أن كلا الخبرتين اللغوية التشكيلية والوجودية

الحياتية تصبان أخيرا فى سياسات اللغة الواصفة للواقع :وهى تحاول صياغة شكل للمعنى فى العالم والواقع: المعنى الجمالى أو المعنى الاجتماعى والتاريخى والثقافى يجمع بينها جميعا جامع اللغة التى تتصور أشكال الواقع والمجتمع والعالم عبر مستويات متعددة متباينة متحولة من أشكال الأدب.

ثمة علاقات جدلية معقدة بين أشكال السرد وأشكال بنى المجتمع اللغوية والجمالية والمعرفية والتربوية والسياسية فى هذا الكتاب وهى تتبادل التأثير والتأثر من كل الجهات بصورة جدلية شبكية بينية معقدة أكثر مما تمارس تأثيرها بصورة خطية سببية تقليدية،فقد انتقلنا من جدل عصر الأيديولوجيات إلى جدليات عصر الاتصالات والمعرفيات،وهيمن الاقتصاد المعرفى والرمزى على ماسواه من أنماط وصور الاقتصاد المحلى والعالمى،بمايفتح لنا آفاقا جديدة لتصور مدى تعقد أنظمة العلاقات المعرفية والسردية والثقافية بين العلم والمجاز والواقع والسرد فليس الغرض هو الكشف عن الجوهر الواقعى للظواهر،وإنما هو فقط تعقب العلاقات الخطابية والثقافية بين الجوانب المتشعبة لخبرتنا ويجب ألا ننسى أبدا أن الواقع هو كلمة من كلمات الإنسان وهدف الإبدا ع السردى هو تعليمنا كيفية إعادة بناء العلاقات المعقدة المتشعبة بين الأشياء والكلمات بصورة صحية سليمة تفيد افنسان وواقعه وثقافته، وهذا المفهوم المعقد المتشعب للخبرة الإنسانية بالواقع والثقافة والسرد واللغة يؤكد انتفاء مبدأ العلية الخطية،والسببية التعاقبية،بما يفتح المجال الإدراكى الحسى نفسه ـ ومن بعده التخييلى ـ على تعدد الرؤى وتداخلها

وتوازيها وتزامنها معا وفى وقت واحد، واستبدال مبدأ الصحة والخطأ النابع من منطق السرد التقليدى (إما ـ أو)،بمبدأ تعدد الاحتمالات ضمن احتمالات أخرى كلها صحيح منطقيا وواقعيا ومعرفيا.إن كل واقعة سردية هى واقعة ثقافية معقدة شديدة التركيب والجدل والترامى إلى غيرها من الوقائع،ولن تكون دراساتنا السردية خصيبة خلاقة إلا إذا تصورناها حركة نشاط معقد داخل أنظمة جمالية معرفية وفلسفية وتجريبية معقدة أى فى حالة من "((الجدل البينى التشعبى))،وهنا يصير مفهوم الجدل السردى ناظما للنُظُم وليس بانيا للعناصر السردية فقط، فهو جدل أنساق معقدة متداخلة لا جدل عناصر معزولة،وكفى،لقد وعى الساردون أدبيات العلم الجديدة التى تتبنى مفهوم التعقيد فى فحص وفهم وتفسير الظواهر الجمالية من منظور ثقافى تعددى فى ضوء مفاهيم جدلية شذرية تدخلية تداخل بين الوصفى التجريبى والتصورى العقلانى والميتافيزيقى واليومى الشعبى والنخبوى الثقافى،بعد ان انتهى التسلسل التراتبى الحديدى بين ماكان يسمى وهما بالثقافات العالمة والثقافات الشعبية غير العالمة،وتفتت السرديات الكبرى الجليلة وتداخلت بها السرديات اليومية البديلة.وحل منطق جدلى شذرى تعددى مفتوح محل الجدل الهيجلى التركيبى،إن الجدليات العلمية الجديدة التى تطرحها الثورة هى جدليات دينامية شذرية لانهائية مفتوحة،يتحقق فيها الشىء ونقيضه،ويتداخل اتصالهما وانفصالهما واتحادهما واختلافهما فى الوقت نفسه.فالشىء يولد مع ولادة نقيضه ومع نشوء المركَّب منهما معًا؛ فالظاهرة أو الحقيقة ونقيضها

يشكّلان حقلاً واحداً غير منفصل.فلايوجد الشىء صافيا كتليا مغلقا ثم توجد علاقته مع غيره من بعد، كما كان الروائيون السابقون يتصورون قبل بدايات الألفية الثالثة، بل صار الشىء فى بدايات الألفية الثالثة فى جدل مع ذاته فى ذات اللحظة التى يتجادل فيها مع غيره أو ضمن غيره الآنى والمستقبلى معا وفى وقت واحد ضمن الحقل السردى الوجودى الباذخ بالتحقق وهدم التحقق وإعادة بناء التحقق فى ذات الوقت،وفى أعماق هذه الاتصالات والانفصالات تنبثق حاجات سردية وسياسية واجتماعية جديدة ومدهشة لاغنى فيها لخلق تناسبات قياسية وتشبيهية واستعارية جديدة مبتكرة،سواء فى مجالات العلوم السياسية والاجتماعية والتجريبية أو مجالات العلوم المنطقية والفلسفية والجمالية،وبهذه السردية المعرفية الجديدة لا يوجد داخل فى منازعة خارج، ولا ربانى فى مواجهة إنسانى، ولا ميتافيزيقى فى مخاصمة فيزيقى، بل كل أجزاء الإنسان واللغة والوجود والجمال والجلال والواقع والممكن والمستقبل إن هى إلا خطابات وسياسات لغوية بعضها فوق بعض،بعضها ينسرب فى بعض ويتوادد بعضه طى بعض ويتخلق بعضه ضمن بعض، مثله كمثل الجسد الحى الواحد إن اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى،ولعلَّ هذه التطورات المعرفية والمنهجية التى طالت الظواهر الطبيعية إلى جوار الظواهر السردية والثقافية ما يؤكد أن التحولات المعرفية الكبرى التى طالت عالمنا وعلومنا لم تكن نتيجة انهيار النظام العالمى القديم فقط، وصعود نظام عالمى جديد وكفى، بل كانت العقلية المعرفية الجدلية نفسها أمام عجز معرفى

منهجى هائل إزاء التحولات الاجتماعية والاقتصادية والطبيعية المذهلة فى العالم من حولنا ، والتى رجت عالمنا المعاصر رجاً عنيفاً ، واستتبع ذلك تفكك الجهاز المعرفى والنظرى والسردى السائد، وعدم قدرته على احتواء الواقع المعرفى المعاصر وما يمور فيه من عناصر التحول والمفاجأة واللانظام والمباغتة والتى خلفت وعياً معرفياً سرديا جديدا جعل من التحرك الدينامى التشعبى الشذرى للوعى والمعرفة والمنهج اليد العليا على التجريد المعرفى التنظيرى المستقر،فقد سبق التجسيد التجريد،والتفاصيل الكليات،واليوميات الحسية الأولية السرديات الكبرى الوهمية،والظلال والإيحاءات النسق السردى التجريدى المحدد،كما اعتبرت الحركة والتغير والمفاجأة واللانظام أسساً معرفية منهجية للإدراك المعرفى الجديد وتحولت مفاهيم: الثبات والاستقرار والنظام لتكون هامشا واستثناءً ضئيلاً داخل القاعدة المعرفية العريضة المهتمة بأنماط التحول والمباغتة والتعدد والصدمة والدهشة والتداخل الدينامى المعقد ، وبالتالى فإن هذه الأنماط والنماذج المعرفية والمنهجية الجديدة لم تغير من الواقع الاجتماعى والطبيعى فحسب ، بل غيرت من وسائل إدراكه ، وآليات المعرفة به،أى طالت أسسه وتصوراته،وقد استتبع ذلك بالضرورة خلق خطاب سردى جديد يناوىء الخطابات السردية التقليدية المتخشبة ويرتاد فضاءات سردية طليعية تحفر فى الوعى المجتمعى الممكن الكامن فى مسكوتات الثقافة وهوامشها المنسية وعوالمها المحرمة المحظورة،فإذا كانت السلطة المستبدة قد شرعنت بسرودها الكبرى آليات قهرها وقمعها للواقع والثقافة والتاريخ العربى فقد

أرادت السرود الجديدة خلق سلطة سردية مجتمعية شعبية للنضال الجمالى وإحلال سرود ماهو قادم بديلا عن سرود ماهو قائم، لذلك طفقت السرديات الجديدة تبحث عن سرديات بديلة فى:إشكالات الذات والآخر والهوية،والبطالة وحقوق الإنسان،وحقيقة الإرهاب،والاغتراب والقهر والمنفى والاعتقال والهجرة، والهويات المزدوجة القاتلة وأسئلة الجسد والكتابة والذاكرة واختراق الواقع والنفاذ إلى مسكوتاته الخفية،وتفكيك مصكوكاته المعلنة.

ولقد استدعت كل هذه التيمات السردية القديمة الجديدة ـ فلا وجود لإبداع يبدأ من الصفر الجمالى والتاريخى أبدا ـ منطقا جديدا للسرد،وطرقا غير مطروقة للتشكيل،سواء فى شعرنة أبنية اللغة السردية وتشظى طرائق بناء المعمار السردى،وتعدد وتداخل أساليب الحكى،وتذويت الكتابة،وتهجين اللغة بين المحكى والمكتوب،وتداخل السير ذاتى بالمحكى التاريخى التراثى،وانفتاح السرد على مكونات ذاته لدى أعلامه السابقين عليه أو لدى أعلامه لدى الآخر الغربى لتفكيك سياسات اللغة للخطابات السياسية السردية العربية السائدة،والبحث عن متخيل سردى بديل لايخضع بالضرورة لمنطق الوضوح العلمى والأيديولوجى إذ إن مايبدو واضحا صارما على السطح يحتاج باستمرار إلى التسليم بمبررات وضوحه،وإن كل مبررات وضوح ما تحتاج هى الأخرى إلى تقديم مبررات وضوحها، وهكذالا إلى مالانهاية فالحقيقة السردية والاجتماعية والثقافية ـ بل أى حقيقة ـ دائما منظورية وليست قواعدية،الحقيقة دائما بينية تخومية تقع على حدود علمية متعددة

متباينة متحركة باستمرار حركات دينامية مفتوحة،ولذلك تظل كل العلوم والنظريات والممارسات على اختلاف شكولها ومقاصدها، مجرد وجهات نظر علمية ـ وليس نظريات علمية رصينة ـ لا أكثر ولا أقل،وسط عالم ـ بل عوالم ـ تموج بوجهات النظر العلمية المتعددة والمتداخلة والمتحولة،ومن ثمة يعنى السرد الجديد فى هذا الكتاب بهوية السرد المنفلت دوما من أية حدود نظرية تصنيفية محددة سواء داخل حدود السرد الروائى فى ذاته أو خارج حدود سرود المعارف الإنسانية والتاريخية بغية إنتاج معرفة سردية نقدية تجاوزية مغايرة،تهرب من أى تصنيف سردى سياسى قهرى لتحل فى ممارسة سياسات اللغة الثقافية الجمعية بوصفها منظما دلاليا ثقافيا للتجربة العربية بكافة أشكالها ومقاصدها،وبالتالى يتعانق سؤالا الكتابة والوجود فى لحظة ثقافية تاريخية واحدة،

فدائما كانت الشرعية العقلية والمنطقية والسياسية والقيمية على مدى العصور قرينة الحكى السائد وبالتالى لن نستطيع نقض الشرعيات السردية القائمة إلا بالشرعيات السردية القادمة،أى إحلال ماهو قادم محل ماهو قائم،إن السلطة - أية سلطة ـ إن هى إلا نص من النصوص الكثيرة التى يعج بها الواقع، وبناءً عليه تم تسييد نصها وتغييب غيرها عمدا من النصوص الممكنة والمحتملة فى الواقع لأسباب سياسية واجتماعية منظمة،فالمعرفة تنفى بقدر ما تثبت وتمنع بقدر ما تمنح،فهناك هذا المسكوت والممنوع واللامفكر فيه الكامن فى بنية الواقع دوما،ويبقى الاصطراع على المعنى والشرعية هو اصطراع على سلطة السرد السائد،فمن يملك شروط

المعنى والمشروعية والقصد والدلالة فى الواقع يملك أسباب السلطان والتحكم والسيطرة عليه،حيث سلطة الحقيقة هى حقيقة السلطة.ولايتم نقض سلطة سردية سائدة بسلطة سردية بديلة إلا من خلال استحضار الحكى الفاعل القابل للحكى وانتقاله بالتشكيل السردى من الغياب للحضور وجعله قابلا للتداول اللغوى والجمالى والاجتماعى والثقافى حتى يتم تدشين العقل الجمعى الرمزى العام بالسرود والحكايات البديلة،ومن هنا كانت خطورة وأساسية وجوهرية فعل الحكى فى حياتنا كلها،فلن ينقذنا من سطوة الأنظمة وتجريدية الأنساق الثقافية والسياسية والاجتماعية والقيمية الكلية التى تحكم واقعنا الثقافى العربى إلا حيوية التجريب السردى، ومفارقاته الحية المدهشة،وقدرته على زرع بنية السؤال محل بنية الجواب،وتفجير سرود الريبة والفحص والسؤال فى وجه ثقافة النسق والنظام والاحتواء الرصين،والإعلاء من سرود الإخلاء التخييلى فى مواجهة سرود الامتلاء الرمزى،وتعمد خلق الإخلالات السردية اللانسقية الفوضوية التجريبية اللعوبة،وإذا وعينا أن الواقع نفسه ليس واحدا ،ولامطلقا ولانهائيا ولاكليا ولابدهيا سلمنا بأن التخييل السردى والتغيير المنظورى للحقيقة السائدة هو الأصل،وسلمنا على الفور بأن النظام والاتساق والتطابق والمماهاة هى الفروع التى لاتبلغ أبدا فكرة الأصل الدينامى التعددى المفتوح للحياة والتاريخ واللغة والخيال،وربما كانت فكرة أنا أحكى إذن أنا موجود أكثر التصاقا بفكرة أنا أفكر إذن أنا موجود،وربما نتساءل مع ذواتنا وطرائق كتابتنا:

كيف سيكون حالنا الإنسانى لو عشنا فى عالم منطقى صارم بلا ميوسة سردية ممراحة، أو تمثلات سردية رجراجة غائرة العمق والانتشار تفتح الوعى والتخيل والروح واللغة والتاريخ والسرد على لانهائيات الألوان السردية المتموجة أبدا بين المرئى واللامرئى،الواقعى واللاواقعى، الممكن والمحتمل بما يخلق ما أطلق عليه هنا:(الوعى السردى البينى التشعبى)،الذى بالخيال ضد فكرة المركز فى كل شيء،وضد فكرة التكامل السردى البنيوى المغلق، مستبدلا سكونية التكامل السردى التسلطى، بطاقة اللاتكامل السردى المعرفى التشعبى المفتوح، لقد احتقبت الكتابة السردية الجديدة فى تشكيلاتها ومنظوراتها المدهشة مركزيات سردية نسقية متنوعة ومختلفة فالشكل السردى يتجلى عبر هويات سردية ثقافية منفتحة على الدينى والسلطوى والسياسى والنخبوى والشعبى والأسطورى والخرافى والغريب والشاذ فى وقت واحد، وتقاطعت كل تلك الهويّات السردية بدوالها ومدلولاتها فى عوالم سردية تشعبية بينية شذرية، منفتحة على النسق واللانسق، الموضوعى واللاموضوعى، الدقة والشواش، النسبى والمطلق،وبهذه المثابة السردية والمعرفية والمنهجية لايكون فعل التغيير والتحول والاختلاف السردى فرعا بالقياس إلى أصل يدعى الثبات والجوهرية والديمومة،فليس ثمة مركز وهامش،وأصل وفرع،وحقيقة ومجاز، وظاهر وباطن،بل الحقيقة نفسها تقع فى المجال الإنشائى لا الخبرى ومن ثمة هى فن السؤال بامتياز لاطمأنينة الجواب،وبالتالى فالحقيقة فرع عن المجاز الإنشائى البيانى الذى يؤسس كل حقيقة،حيث التغير

فى العلاقة المجازية يتبعها بالضرورة تغير فى العلاقة المفهومية،فالحقيقة نفسها فى أى صورة من صورها السردية والسياسية والاجتماعية والعلمية والذوقية والقيمية مجرد صورة من صور الاحتمال الثقافى والافتراض الرمزى العام الذى رشحه الإدراك الإنسانى والظرف السياسى والتاريخى فى مجتمع من المجتمعات دون غيره من احتمالات أخرى كانت نافعة وممكنة وأكيدة،ومن ثمة يتغير مفهومنا عن الواقع تماما حيث الواقع هو واقع المفارقات والتناقضات والتحولات وليس واقع التطابقات والمشابهات والتماثلات،فحركة الحياة نفسها مقدودة من تواترات واهتزازات وانقطاعات معرفية ومنطقية ومنهجية تتخلل إن بوعى وإن بدون وعى الاتصالات البنيوية الموضوعية الصارمة،ففى غياب تمثيل وحيد وكلى مطلق للواقع والعالم والنصوص تكون كل التمثلات اللغوية والمعرفية والمنطقية والمنهجية ممكنة كذلك،وفى غياب نظام واحد للحقيقة تكون كل تصوراتنا التعددية عن الحقيقة ممكنة ومحتملة ونافعة أيضا بالقياس إلى أنظمتنا المعرفية المتواترة والمتوترة فينا،وفى غياب حق واحد ووحيد يكون صالحا لكل الأزمنة والأمكنة تكون فكرة الحق نفسها فكرة لغوية ثقافية افتراضية اصطلاحية تخضع للوعى السردى التاريخى المادى ولفكرة المنظور لا النظرية.

وبهذه المثابة يكون فعل السرد هو فعل التجريب بامتياز والتجريب هو فقه الوعى بالواقع، وفقه الوعى بالوعى نفسه، أى قدرة التفكير السردى على التفكير فى محددات نفسه، ونفضل هنا كلمة

فقه الواقع وليس مجرد فهم الواقع،على اعتبار الفقه نزولا معرفيا معقدا وحيا إلى عمق مفارقات الواقع التاريخى نفسه وليس مجرد فهمه والوقوف على أسبابه ونتائجه،فالفكر لايساوى الحادثة، والعلامة ليست هى الشىء،والنظام الاجتماعى الثقافى لايساوى الواقع نفسه،والتصور لايساوى الممارسة بكافة جمحاتها الجدلية وتشعباتها العلمية اللانهائية المتشابكة،ومن ثمة يعلمنا السرد الجديد فضيلة تعريض جمالياتنا ومعارفنا ومنطقنا وأنظمتنا فى التصور والوعى والاستدلال والاستنتاج والإنتاج لفقه إحكام السؤال على السؤال الكامن والمعلن معا لمسائلة الواقع الثقافى والحياتى الذى نعيشه،فالحقيقة تكمن دوما فى توتر العلاقة،وحيوية الاحتمال،وإمكان الحدوث اللانهائى، وليس فى تواتر التاريخ وتطابقية النظريات،ونظامية العقل،ومن هنا كان فكر التجريب السردى الجديد فى هذا الكتاب هو فكر السرد على السرد ، والقدرة على المساءلة المعرفية والمنطقية والمنهجية الجذرية للمفاهيم والتصورات التى تحرك الواقع والتاريخ واللغة وترسم حدود العقل وتترسم تخوم الفعل والممارسة والمعقول واللامعقول والمستحسن والمستهجن،،بما يضع الأسئلة قبل الأجوبة،والتاريخ قبل النظريات، وتفكيك التواطؤ المعرفى والجمالى السائد بين بنية السؤال وبنية الجواب،وتشعيث المسافة بين النظرية والواقع.

إن السؤال السردى الجديد لايكمن فى مجرد طرح السؤال التحديثى دون الوقوف على إحكام منطق السؤال نفسه،ومن هنا كانت الكتابة السردية الجديدة فى هذا الكتاب هى قدرة انعكاس

الوعى الجمالى والمعرفى والحضارى على ذاته،وانعكاس المنطق على قواعده،والواقع على تصوره،واللغة على منظوماتها النحوية والتركيبية والدلالية السائدة،والشكل الجمالى على وهمية تتابعه وتكراره،بما يعيد (تفتيح الواقع وتسييله) من جديد للنفاذ إلى بعض مسكوتاته وأسراره،من داخل واقعيته المادية الحية نفسها لامن بنية أنظمة اللغة بماهى حصر للكائن والكينونة والتاريخ،إن الرؤى السردية الجديدة فى هذا الكتاب تعيد تأسيس وعينا من جديد بين القدرة على الرؤية العلمية والمنهجية،والقدرة على تجاوز المنهجية التأطيرية لتنساح عبر منهجيات ثقافية عبر تأطيرية تضم العقل إلى الخيال،والقاعدة إلى الحرية،والخطابات إلى ماوراء الخطابات،والانتقال من مجال العمل) بالقوانين السردية (إلى مجال العمل) على روح القوانين ذاتها (وعبرها فى آن،عبر منهجية سيسيولسانية محكمة، بمعنى أن تصير القوانين السردية نفسها التى تحكم حركة الواقع والتاريخ والوعى مجالا للتجريب والتساؤل والبدء من جديد،بما يجعل معظم مجال العمل المنهجى الجديد يتنامى عبر مجال) العمل فى الحركة والتركيز على الانطلاق والمرونة والأصالة والتعدد والترامى أى على خلق تخييلات التشذير السردى الدينامى المفتوح،بعيدا عن الجدليات السردية والمعرفية الهيجلية التركيبية، بما يعيد تعظيم المتعة وتفتيح الفكر والوجدان.إن معظم السرود الجديدة الواردة فى هذا الكتاب وطرائق معالجتها النقدية تنتمى فيما نرى للسرديات الشذرية البينية الجديدة القادرة على صنع منطق الفجوات الجمالية والمعرفية،وتأسيس منظومات الثغرات

الجمالية التشعبية الواقعة على الأطراف البينية للخطابات، فنحن دائما فى هذا الكتاب أمام سرديات خطابات لا مكونات نصوص،حتى لتبدو النصوص والخطابات وفواصلها ومقاطعها وتقاطعها وتشعباتها المتعددة المتداخلة كما لو كانت فجوات تعددية معلقة دوما، وفراغات نسقية بسبيلها دوما للامتلاء، ومناطق غياب متصادية جماليا ومعرفيا ورؤيويا معقدة التشابكات والسياقات والجدليات والانفتاحات، تتضارب وتتناقض وتتشظى وتتعدد وتتداخل وتترامى، لكنها لاتتكامل أبدا،بل تظل بسبيلها إلى هذا الجدل غير المتكامل بل هو بسبيله دوما للتكامل بطاقة اللاتكامل المعرفى الشذرى التشعبى المفتوح،فالوعى البشرى هو وعى سردى احتمالى وليس يقينا للفهم والتعرف،وهو القدرة السردية الاحتمالية الممكنة ـ ضمن قدرات احتمالية لامتناهية للإمكان البديل ـ على المفهمة والإفهام، على حين يظل الواقع الفعلى للظواهر والوقائع والنصوص هو القدرة المطلقة على إطلاق الوعى من عقال المفهمة والمنطقة والمنهجة.

إن الكتابة السردية الجديدة فى هذا الكتاب كتابة مفتوحة بالمعنى الذى يجعل السرد متمفصلا بين مسالك سردية عدة، فكأن السرد شذرات متناثرات متصاديات متداخلات بما يستجلب معه وبه وفيه الأصوات والقصص والأسماء والرموز والوقائع والأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة عبر بؤر سردية عبر مركزية متشعبة متداخلة تكثف الدلالات،وتنمذج شبكات المعنى المفتوح على اللامعنى، وتجل اللامحدد بالمحدد،حتى يتمكن السرد الجديد من كتابة

النسيان المعرفى والجمالى والسياسى بوصفه حضوراً عربياً ممنوعاً على الدوام،فإذا كانت الهوية التطابقية الصلبة هى نوع من الاستلاب للذات والواقع والخيال فإن السرد الجديد فى هذا الكتاب يكتب النسيان ممزوجا بالتذكر والواقع ملحوما بالخيال،والممكن متداحلا بالمستحيل،أو قل يكتب الحضور اللحظى الظلى بوصفه نسياناً متكرراً ومتحولاً أبداً عبر كثافة زمنية سردية معقدة من التفكيك والتشظى والتوازى والتضاد والتنافر والتدخل ابتغاء تأسيس منطق الفجوات المعرفية، وتشكيلات القبح والرعب والغرائبية السحرية، والتهويمات المجازية الظلية بماهى مضاعفة للوجود والواقع واللغة والإمكان عبر السرد على السرود، والاسترسال الحر للتخييل القائم على المفارقات والعجائبية المادية النابعة من رحم الوجود لا رحم الثقافة، وتكسير بل تفتيت الزمن وتجميده وفتحه ونفيه بما ينفى الاتساق العلى السلس للواقع والثقافة واللغة والوجود،وينفى معه مركزية وتسلطية الإيقاع الثقافى العام،ويستحضر الخفوت الجمالى والمعرفى والثقافى القائم على المفارقة والصدمة،واللانسجام بما يستدعى اللامفكر فيه معرفيا، والمسكوت عنه أيديولوجيا، فى زوايا الروح واللغة والواقع والخيال والسرد.

ولقد تطلبت هذه التصورات فى الكتابة السردية الجديدة فى هذا الكتاب ساردا لعوبا عابرا للأشكال السردية كلها وممسكا بزمام شبكته التبئيرية فى الوقت نفسه، وهو سارد يتقن لعبة توزيع السرود الشذرية التداخلية من وصف وحوار وشخصيات وأزمنة وأمكنة،ضمن مساحات السرد المنفلت من قبضة الجين السردى

الواحد، فلا أنساب نقية تماما اليوم فى عالم فضاؤه التداخل والتعدد والانفتاح وتذويب الحدود وتذويت المعرفة. وتشذير الأبنية، وتشعيث الأخيلة،ومن هنا تطرح الكتابة السردية الجديدة فى هذا الكتاب القيم فيما نرى وغيره من الكتب النقدية المشتغلة على السرود الجديدة ـ تطرح مفهوما جديدا للكتابة يتمثل فى بعض جوانبه فى تحطيم هذا الاستمرار الفكرى السلس بين اللغة والوقع وبين الفكر والنظرية،وبين الإبداع واللغة،وتكسير هذا التسلسل الخطى لبنية المادة والواقع والثقافة والتاريخ فنرى التاريخى يتجلى فى الغياب والحضور معا،واللغة تتجلى فى النسق واللانسق،فى الزمن وماوراء الزمن،فى السرد والميتاسرد،حتى نتمكن من الحفر فى الكينونات المعرفية والتخييلية التعددية والبينية الكامنة فى بنية الواقع نفسه بوصفه تكوثرا تخييليا، وتحقيلا معرفيا وجماليا وسياسيا بينيا فى وقت واحد،هذا الواقع المسكون بقوة الانحرافات والمفارقات،والطفرات والمغيبات والخرافات والأساطير الواقعية المادية الكامنة فى بنية المادة الواقعية نفسها، حتى ليصير الواقع أغرب من الخيال نفسه، بل يصير الحلم أكثر واقعية بالفعل لا بالقول. وبهذه المثابة يكسر التخييل السردى الجديد الحدود البينية الصارمة بين منطق الإدراك والواقع والحلم والتجريب والاستشراف،فيحيل المنطق القصدى للمعارف والتصورات إلى مناطق عبور معرفى شذرى حركى جدلى مفتوح فى مواجهة المنطق السرد المعرفى التركيبى القار،بما يؤسس للخيال التشعبى الشذرى بما يجلى لنا مناطق العماء المتعددة الكامنة بين الحقول المعرفية والجمالية والسياسية

المتداخلة والتى تخفيها الأيديولوجيات القمعية المعاصرة،فلايتم التركيز هنا على مسافة توتر سردى واحدة،ولا على نسق جمالى منتظم ووحيد،ولا على بناء مركزى متسق للغة والواقع والممكن،بل يتم التركيز الجمالى على أكثر من مسافة توتر،وعلى أكثر من حد معرفى جمالى،وعلى أكثر من مركز وهامش وممكن ومحتمل، معا وفى وقت واحد حتى لتتداخل جميعا عبر تخييل منظومى بينى تعددى،مسكون بالمناطق البينية الغامضة الصادمة،الخالقة للجدة،والمفعمة بتأسيسية الإدراك وإنطاق ما لايدرك،وتجسير فجوات الإدراك عبر فضاءات تخييلية مقاومة لكل هيمنة وجمود، وبهذه المثابة الجمالية والمعرفية يعيد الخيال السردى المنظومى البينى فى الكتابات السردية التى يطرحها هذا الكتاب خلق الواقع والإدراك والنص معا فى وحدات تخييلية ترابطية تداخلية تنحل فى صلب الواقع بصورة مفرطة للغاية مفتضة بعض أسراره وصوامته ومغيباته ومفارقاته،حتى لنطلق على هذا النمط من التخييل التشعبى الشذرى المفتوح (الواقعية التشعبية الشذرية المفرطة). حيث تتنازع وتتداخل الحقول السردية والمعرفية والمنطقية والتخييلية المتعددة والمتباينة للكشف عن سر جسد الواقع واللغة والتاريخ ،أو القبض على مستوياته الموضوعية واللاموضوعية الظاهرة والباطنة والمستشرفة دون أى تضخم دلالى فى التصنيف،أو هدر إنشائى فى التعميم،أو تمنطق جدلى يقفل المجرى الأنطولوجى اللانهائى للأشكال فى العالم،بما يحول بيننا وبين الواقع فى ذاته،(أقصد الواقع بما هو مشروع مفتوح على الزمان والحقيقة أو على زمنية الحقيقة الشذرية

المفرطة فى منطق الواقعيات التشعبية الكبرى،و بما هو واقع فى منطق الجماليات العليا المصورة للحقائق الخطابية الثقافية المتداخلة).

نحن دائما لا نسير فى الواقع والحياة والتاريخ واللغة والسرد عبر خط واحد فقير مستقيم،بل نسير فى أفياء وظلال ومنحنيات وأراض مجهولة معتمة ومتعددة ومتداخلة تتصادى معرفيا وحدوديا وتكوينيا بين تكوثرها الشذرى البنائى الداخلى،وتكوثرها الدرامى الانفتاحى على اللغة والحياة والوجود. ولقد وعت السرود الجديدة فى هذا الكتاب أن أخصب لحظات السرد والفكر والمنطق والخيال والتاريخ والواقع تقع دوما على التخوم المعرفية والتخييلية البينية الغائمة الغامضة المتموجة بين النسق واللانسق، والمترائية بين اللامحدد والمحدد، والمومضة بين المستحيل والممكن،بما يعيد أنسنة المستحيل لانفيه،ونسبنة المطلق لا تجريده،وأرخنة الجدل لاغلقه،بل فتحه على التناقض والصهر والتركيب وإعادة التركيب بما يعيد لحظنة الأبد،و من ثمة يفتح السرد الجديد فى هذا الكتاب المطلق على النسبى،أو يضمن المطلق فى النسبى، من داخل حدود النسبى نفسه وليس بإقامة ثنائيات معرفية غليظة متسلطة بأن يجعل المطلق أمام النسبى،أو المثالى أمام الواقعى،أو التجريدى فى مواجهة الحسى، كما عهدنا دوما فى الفكر العربى ،فالفكر السردى الجديد فكر تخوم لافكر حدود،يقع دوما على الحدود القصوى بين الوعى بالعالم والتاريخ والواقع واللغة ونسبية الوعى بهما معا وفى وقت واحد،حتى ينفتح المفهوم السردى على إمكانية بناء المفهوم السردى،والمعنى على

إمكانية بناء المعنى،بما يجعل اللامحدد أمام المحدد،واللانسقى يقود النسقى، بما يعنى فى النهاية القدرة على المثول والتمثل السردى التعددى البينى المتطفر بين المستحيل والممكن،وكأن العالم واللغة والذات والواقع وجميع كائنات الدنيا يقودها اللامحدود والمجهول واللامرئى أكثر مما يقودها المحدد والمألوف والموضوعى السائد،فالحركة الأصيلة للوجود تجعل المحتمل السردى المتخيل هو الحقيقة الغائبة دوما وهى الأصل فى التوجه صوب التعرف والمعرفة والتصور،وكل النظريات العلمية فرع عليها،وهنا لابد من تقديم الواقع على اللغة،والمادة على الجدل،والطلاقة على النسق،والنشاط والتخييل على المنطق والتمنهج،ولايمكن تصور ذلك إلا إذا تصورنا فعل السرد نفسه فعلا وجوديا أصيلا وضروريا ـ لامجرد حركة جمالية معرفية تنقاس،ثانويا إلى أصل النظام الرمزى العام ـ من أفعال الوجود والثقافة والنظر.فلا فرق هنا بين حقيقة علمية سردية ولاحقيقة جمالية معرفية فالكل فى السرد شرك،فلم تعد الرواية جنسا أدبيا بل شكلا للخطاب.

إن الرواية الجديدة الحداثية وما بعد الحداثية التى ظهرت فى الربع الأخير من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين حتى وقتنا الراهن قامت بخلق قطيعة تشكيلية وتوصيلية ومعرفية جذرية مع كافة الأشكال الروائية السابقة عليها ومن هنا كان منطق التجريب السردى الذى أقرته هذه الأعمال الروائية فى جميع أنحاء الوظن العربى فقد كان منطق التجريب متسيداً على منطق الخطاب، ومنطق الفراغ التشكيلى مستعلياً على منطق

الامتلاء اللغوى والأيديولوجى،ومبدأ المفارقة والتشظى والتفكك والتناثر فى مواجهة منطق التطابق والمماهاة والانسجام والتنامى،ومنطق السرد على السرد وتشغيل تعدد المنظورات السردية لنفى مركزية البناء السردى من أحداث وشخوص وزمان ومكان ووصف،واستبداله بتعدد المنظورات السردية القائمة على لامركزية المنظور،وتفتيت الوحدات الزمانية والمكانية وتداخلها وابتعاد هذه المنظورات عن تقديم أى رؤية سردية محددة بل غالبا مايستبدل السرد التجريبى وحدة الحبكة التقليدية القائمة على التسلسل والنمو والاطراد،بسرد الحالات الموزعة المشتتة لتحل هوية السرد فى هويات سردية قائمة على التمدد والانتشار والتشذر والتعدد وكأننا فى منظورات بصرية مكانية وصفية تعددية هدفها حكى التكوثر الحسى المادى المذهل فى بنية الحياة والواقع واللغة والوعى الذى لايستقر على حال محدد بل على احتمالات لاتنتهى فى رؤية الواقع والعالم،وكأننا فى حالات من التركيب والتفكيك المستمرين لكشف وهمية الشرعيات السردية الرمزية العربية سواء فى الفعل والممارسة والتصور وحتى النمذجة الثقافية للنموذج السردى نفسه،ففى السرد الجديد لايقف الوعى فى مقابل اللاوعى بل تقع تشذرات الزمنية اللاواعية فى عمق الاتساق الزمنى للوعى،فتكون حالة اللاوعى تركيبا بنيويا عضويا فى بنية الوعى نفسه وليس مقابلا لها،فالتشذر اللازمنى اللانهائى للوعى صار هو الوجود الزمنى الحسى الكتلى اليومى، ومن ثم تم خرق الترتيب الزمنى (Chronology) للأحداث والزمان والمكان والرؤى واللغة ليدخل الواقع والعالم واللغة فى التزامن

اللامتزامن للكتابة السردية بما يعنى تعدد منظورات حقائقها واحتماليات أحداثها وممكناتها الكائنة والكامنة والمستشرفة،من خلال تعدد تقنيات السرد،وتشعب زوايا النظر،وتشذر عوالم الحكاية، وتعدد عوالم اللغة موازاة مع تشذر وجوه الحقيقة والتاريخ فى الواقع،،وبات منطق التشكك فى بنية اللغة كمؤسسة ونظم متطابقة منسجمة واضحاً إلى حد كبير،وحدثت هذه الهزات الفكرية والروحية والمعرفية الكبرى فى روح الإنسان العربى نتيجة معيشته المستمرة فى عالم مهزوز القيم مغلوط التصورات،ولقد طالت جميع هذه الهزات آليات ووسائل الإدراك لدى السارد العربى فأصابت لديه مفاهيم التطابق والمماهاة والعقل والقيم وهى مفاهيم كانت واضحة وأساسية إلى حد قريب فزاد التشكك وتعاظمت الحيرة،والتهب التمرد على مفاهيم الذات واللغة والواقع وأشكال الجمال وانسجامية الهوية، وتجاوزت الأعمال الروائية الجديدة لدى الكتاب العرب من المحيط إلى الخليج مفاهيم كانت سائدة إلى حد قريب مثل :"رواية اللارواية" Anti novel الرواية التجريبية " Experimental novel ورواية الحساسية الجديدة أو الطليعية أو الشيئية ،فكل هذه المفاهيم الجمالية والمعرفية الجديدة للراوية لا تفى بتوصيف الحالة السردية التجريبية الجديدة التى يكتب بها - وفيها - الكتاب العرب الجدد على طول الوطن العربى وعرضه.

إن جميع الأعمال السردية الجديدة فى هذا الكتاب تفتح أشكال الهوية والثقافة واللغة والوعى على مولدات التعدد والتنوع والتشعب والاحتمال والجدل السردى والثقافى الموسع لحدود الروح والعقل

والحياة العربية ويتجلى ذلك عبر طرائق الحكى وتقنيات السرد التى تتعدد فى أشكال من الصور والومضات والحكايات التى تتداخل وتتجاور وتتشعب لتكشف عن احتمالات مكنونات الواقع، ولااستمرارية التاريخ .وهى روايات تخلخل البديهى والكلى الشمولى والطبيعى، وتجعل من المتناهى فى المعرفة والبداهة متناهياً فى الغرابة والتفكك واللاتساق ،بما يعيد خلخلة أساسات الواقع الثقافى العربى، فترى إلى الواقع بوصفه سؤالاً لا جواباً ،قلقا لابنية،احتمالا لاقواعد ورسوما،إمكانا لاكينونة،بما يكشف عن تعدد ألوان الهوية السردية المحتجبة فى أردية الأفكار السردية التجريدية الكبرى ، فيرى السرد إلى الذات الإنسانية بوصفها شبكة ثقافية تعددية من الذوات المتداخلة المتنامية، التى ترى الحقيقة بوصفها مفعولاً لألوان الخطابات الثقافية والسياسية والاجتماعية الفارزة لها والمنظمة لأبنيتها، والبانية للأنساق الثقافية البنيوية السردية المحددة للوطن والهوية والقيم والثقافة والذوق والخالقة لحدود العقل والفعل والممارسة بوصفها سرديات أسطورية وهمية تتخللها ومضات ضئيلة من الحقيقة،وبوراق غامضة من التطابق السكونى،والمماهاة العمياء،وبهذه المثابة السردية التخييلية التشعبية الشذرية تهدم السرود التجريبية البديلة فى هذا الكتاب السرود الثقافية الجليلة التى تتبنى فكرة وهمية العلاقات فى الواقع،حيث كل مفهوم للعلاقة ينفى سيلان المطلق فى النسبى والتخييلى فى العقلانى،والمختل فى المنتظم، والمفارق فى المتطابق،والمتداخلات فى المنعزلات،فلا شىء يستطيع على الإطلاق منع التدفق السيلانى للزمن المطلق فى حركة

الواقع والتاريخ واللغة والإنسان غير خلق مفهوم العلاقة التصنيفية وهو مفهوم سياسى اجتماعى بامتياز ،فالسرود الجديدة هى الهادم الأكبر لمفهوم مركزية العلاقة التى تحدد المعرفى، وتحصر التخييلى، وتختزل الفيض التدفقى اللامنتهى للواقع بوصفه فيضا أبديا لتدفق الأشكال السردية لصالح علاقة واحدة ووحيدة ترسم الملامح الكلية والنهائية والحقيقية لهذا التدفق،فى صورة الحقيقة السياسية والمعرفية والأخلاقية والإدراكية للحياة وماهى بحياة لا من قريب ولا من بعيد.

إن السرود الجديدة فى هذا الكتاب سرود تجريبية تخضع للتنوع ـ وليس مجرد التعدد ـ الجمالى والمعرفى بما هو مولدات أسلوبية ومعرفية تشكيلية أبدية فهى سرود مفارقية لاانسجامية لاتنتهى عجائبها ولاتنقضى غرائبها،وليس مجرد تعدد ثقافى وأسلوبى يتم فقط داخل بنية أنماط روائية مستقرة مطردة حتى وإن تعددت صورها داخل هذه الأطر،بل هى سرود تخضع للاختلاف بوصفه انفتاحا تفكيكيا حرا،لا الجدل بوصفه تركيبا هيجليا ضاما للفكر والزمان والكائن واللغة،ومن هنا كان منطقها السردى التجريبى بانيا للحركة والتحول لا التطابق والانسجام والمماهاة ،فلا مجال هنا للبحث عن بداية أو وسط أو نهاية تنتظم فكرة التعاقب الزمنى للأحداث والشخوص والازمنة والأمكنة،ويرجع هذا إلى تفكيك فكرة الزمن نفسه،الذى لم يعد تسلسلاً متنامياً بقدر ما صار تقطعاً وتكسراً وتداخلاً وتجليا واختفاء وومضا وتأجيلا مستمرا للحضور الزمنى الذى لايحضر أبدا بما يوسع من تدفق الزمنية لتصب فى انفتاحية ((تشكيل الزمان اللازمانى))،ومن

تدفق المكانية لتنفتح على إمكانية ((أشكال المكان اللامكانى))،ومن بنية التخييل السردى لتنفتح على التشذير السردى التشعبى الذى يتكامل دوما بطاقة اللاتكامل المفتوح على الوجود واللغة والتاريخ والواقع المادى اليومى بعيدا عن أنساق الثقافة،وأنظمة الرموز التى تكبل صورة الواقع وتتخلل وعينا ولاوعينا بالتجميد والتحنيط، فلا نستطيع أن نبحث فى هذه السرود الجديدة بالمعنى السائد للرواية عن حكاية روائية أو عن حبكة أو أحداث وشخوص وفضاءات زمنية ومكانية بالمعنى التقليدى للسرد أو حتى بالمعنى التاريخى التركيبى الجدلى كما تجلى ذلك مثلا لدى أجيال الستينات على اختلاف شكولهم الجمالية وتغايرات أنماطهم التيمية والدلالية والأسلوبية والبنائية،بل نجد هنا هذا الاختلاف التجريبى التفكيكى الجديد والمختلف بصورة جذرية عن فكرة (الرواية الجديدة، أو الرواية الطليعية، أو الشيئية، أورواية الحساسية الجديدة)، فهنا لايوجد الجزء الذى ينبع من الكل،ولا الكل المستنتج من الجزء ، بل يصير الجزء كلا فى ذاته فى ذات علاقته بالكل الذى ينمو به ومنه، فهى رويات تشتغل على خلخلة مفاهيم الفكر ولاتسلم نفسها لبداهة صحة الفكر،أى هى تشتغل بالفكر السردى على مفاهيم الفكر نفسه، الفكر السردى بما هو رغبة فاعلة وليس بما هو عقل ثقافى منظم ومجرد،وهذا يعنى أن منطق السرد الجديد فى هذا الكتاب قد خلخل من فكرة الحضور الزمنى نفسه،ومايستتبعه من خلخلة السياقات الكلية لبنى الثقافة والوعى والإدراك واللغة،وحولها إلى اهتزازات رؤيوية، وحركات اختلافات لغوية، وتقحمات تشكيلية تجريبية، ومغامرات بنائية تشذرية، وأدخل فكرة اللاتناهى داخل فكرة التناهى ، فحدث هذا الانفجار

المعرفى والتشكيلى العظيم للفضاءات الزمنية واللغوية والمكانية وتعدد مناطق - لامنطق - الحادثات والظواهر وكأننا نعيش عوالم مادية متوازية معا وفى وقت واحد لامتوازنة تاريخيا لكن كلها حقيقى وكلها مهم وكلها احتمالى أيضا حتى ليدخل التجريب الروائى العربى الجديد منطق انفتاح وتعدد أشكال حضور الواقع فى بنية الواقع نفسه مما عدد من آليات التشكيلات السردية جديدة حيث بناء الأشكال إلى جوار الأشكال وضمن الأشكال أيضا ، فتتداخل الأشكال فى الأشكال، وتقع السرود على السرود ، وتفكك ما يبدو على السطح واحداً إلى تعدديته الهائلة وتشعبيته اللامتناهية ، إن هذه السرود التجريبية الجديدة يسكنها النشاط والقلق لا الوضوح والطمأنينة ، تجاه مجتمع عربى منقسم ومتناثر ومتشظ ومهزوز ومثقل بآلاف التناقضات المعرفية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والعشائرية والقبلية وكأن المغزى الجمالى والفلسفى للكتابة السردية فى هذا الكتاب منحصر فى فكرة العبور الجمالى من حال شكلى إلى حال شكلى مختلف،والارتقاء من كد تشكيلى شطر كد تشكيلى آخر ضمن بنية العمل السردى نفسه، بما ينتفى معه الوصول إلى مقام جمالى معروف أو حتى محدد ، فالكتابة التجريبية نشاط لا تصنيف، وفعل قلق ونقض وعصيان لا اجترار رسوم وقواعد ، وجموح حركات وتقاطعات واقتحام تواترات لا أنساق وأشكال تطابقات، الكتابة تحديث وتقطيع وتداخل واهتزاز وتشذر لا تحقق وانسجام وامتداد ونظام.

وهذا يوضح لنا أن أية نظرية علمية للسرد تدعى شرعنة أفق الواقع والتاريخ واللغة بصورة محددة واضحة فمعناه إقصاء قوة

التعددات والاحتمالات والتشعبات المادية والتاريخية والجمالية والمعرفية اللانهائية للواقع والنصوص والعالم واللغة،مما يعنى أن العلم هو عمق الإحساس بالجهل مقسوما على محاولة تعقل العقل الإنسانى تجاوز ذاته الجاهلة باستمرار صوب الممكن والمحتمل والمستحيل أو محاولة موضوعة كل ذلك علميا ومنطقيا داخل حدود علمية مقبولة،أو مقاربات معرفية معقولة للتعرف والتمنطق المؤقت،على اعتبار أن الذى يحكم حركة التعقل والتعرف فى الحياة والتاريخ والنصوص هو اللامحدد مجدولا ومتجادلا مع المحدود،حيث يتجادل منطق إدراك المفهوم السردى - وهو المحددهنا - مع منطق إدراك معنى المفهوم السردى - وهو اللامحدد هناك - ومن خلال فتح باب الإمكان والجدل والاحتمال بين آليات الإدراك،ونماذج التعرف،واستراتيجيات الرؤية والتقبل والتصور وبين ترامى المعنى فى الوجود يمكننا أن نقف على الحد المعرفى البينى الباذخ بين الوعى بحدود العلم السردى ولانهائية الوعى بلامحدودية السرد فى الوجود،فالنصوص والوقائع والتواريخ لاتقدم لنا نفسها ومعطياتها فى أشكال ثقافية جوهرية جاهزة ، بل نحن الذين نبنى النصوص والعالم والواقع واللغة بقدرة ترسينما لحدود المعنى فوعينا بالوجود السردى هو الذى يبنى الوجود والواقع والتاريخ واللغة من حولنا لكنه لايساوى الوجود مرة واحدة وللأبد ناهيك عن أن يساويه فى الظرف التاريخى والعلمى المحدود والمحدد هنا والآن ، فالوعى السردى هو احتمال للفهم والتعرف وليس يقينا للفهم والتعرف،وهو القدرة السردية الاحتمالية الممكنة - ضمن قدرات سردية احتمالية

لامتناهية للإمكان السردى البديل ـ على المفهمة، على حين يظل الواقع الفعلى للظواهر والوقائع والنصوص متمثلا فى القدرة الدينامية المفتوحة على إطلاق الوعى من عقال المفهمة والمنطقة والمنهجة. والآن حان الوقت للدخول فى العالم النقدى والسردى فى هذا الكتاب القيم الذى أثار لدى ـ وسوف يثير لدى القارىء العربى الكثير والكثيرـ كل هذه الشجون السردية والمعرفية.

أيمن تعيلب

منيـل الروضــة

- راهنية الموضوع:

اتجهت العديد من الدراسات والأبحاث الغربية والعربية إلى الإلمام بموضوع الخطاب ، وهو المفهوم الذي لا تنحصر وظيفته في مقول النص الروائي، وإنما تشمل مستويات أخرى من النصوص اللغوية: أدبية وفلسفية وسياسية، وأيضا مقول الخطاب غير اللغوي الذي يبث بدوره " خطابات ولغات " خاصة عبر تقنياته ووسائله التعبيرية والتواصلية .

وخارج هذا الانشغال العام بمفهوم الخطاب، إجرائيا وموضوعيا، بحيازته لاستقلاليته النسبية، يطرح الخطاب الروائي أسئلته المنبثقة من خصوصيات النصوص الروائية، وتراكماتها وعوالمها؛ لذلك تعددت نظرية الخطاب الروائي، في ارتباطها بمجال اللسانيات التي صاغت استراتيجيات عديدة لتناول الخطاب.

إذن فأساس الموضوع هو دراسة الرواية العربية من منظور الخطاب، وفق منطلقات ومبادئ منهجية واضحة، وهى الرواية التي تفسح الأبواب لقراءتها من زوايا مختلفة، يشكل فيها باب الخطاب إحدى الأركان المحتملة. ورغم أن كل الأعمال التي أنجزت في ميدان الخطاب على مستوى النظرية والموضوع، وكذا الخطاب الروائي العربي، فإن هذا الموضوع له راهنية خاصة، علاوة على القدرة التي يتميز بها في تطوير أدواته النظرية ومعينه الذاتى من المفاهيم، والتكيف مع اختلاف النصوص وطبقاتها البنائية.

ويمكن للخطاب أيضا أن يمزج بين الخاص والعام في النصوص الروائية، بدءا من تكوين الجملة وبلاغتها ونحوها إلى المتوالية السردية، وكلية النص الروائي، التي هى نتاج وحصيلة كل هذه المكونات، إذ

يمكن حصر موضوع الخطاب في موضوع صرف للسانيات يهتم بتحليل الخطابات الأدبية وجملها الخطية والمتقاطعة، بخلاف الاتجاه الذي يدفع بالقطيعة بين موضوع اللسانيات والخطاب والذى يربطه بمجال الكلام، ويعترض على أن يكون تحليل الخطاب علما لسانيا.

إن موضوع الخطابات غالبا ما يكون محايثا للسانيات، بحيث يكون الموضوع واحدا، لكنه يختلف من الوجهة المعرفية، وهو ما يؤدى إلى التمييز بين لسانيات الجملة، ولسانيات الخطاب.

فى هذا السياق، يقدم منكينو (MAINGUENEAU) [١] ستة تعريفات لمفهوم الخطاب، تفرزها اتجاهات تحليل الخطاب، وهي:

١- الخطاب بالمعنى الذي بناه سوسير بخصوص الكلام، وهو المفهوم المتداول في اللسانيات البنيوية.

٢- الإحالة على الوحدة اللسانية بصفتها موضوعا للخطاب يتجاوز إطار الجملة، إلى الوحدة اللسانية الكلية (رسالة)، والملفوظ العام.

٣- دمج تحليل الخطاب ضمن التحليل اللساني، على خلفية أن الملفوظ يتكون من قواعد ومتواليات من الجمل.

٤- التمييز بين الخطاب والملفوظ، الذي هو متوالية Séquence من الجمل، ولذلك يعتبر النص من ناحية تبنينه لغويا، ملفوظا، في حين تجعل الدراسة اللسانية، من شروط إنتاج هذا النص، خطابا. وينحازمنكينو لهذا التوجه، أى مقاربة أساس إنتاج الخطاب.

٥- التمييز بين الملفوظ والتلفظ، أى الخطاب بالمعنى الشامل، وهو التعريف الذي يتبناه بنفنست (BENVENISTE) [٢].

٦- التمييز بين اللسان والخطاب، من وجهة التعارض فيما بينهما، حيث ينظر إلى اللسان بكونه يتضمن عناصر ثابتة، في حين ينزع الخطاب إلى إنتاج قيم جديدة لوحدات اللسان ومآلاتها غير المتوقعة.

غير أن نظرية الخطاب تؤكد المماسة Contiguïté وتشابك موضوعها، بمجال اللسانيات وأصدائها التي تتردد في أبحاث كثيرة خطابية وغيرها، وكذا في أبحاث السيميائيات. لذلك تطرح "جماعة أنتروفيرن" "Groupe d'entrevernes" الأسئلة التالية: "ما الذي يجعل الدلالة ممكنة، في ضوء النصوص والخطابات التي نقرؤها، أو نسمعها أو ننتجها؟ ما النسق المنظم لها؟ كيف تجمع عناصرها تجميعا دقيقا؟ ما المعايير الموجهة - إلى يومنا هذا - لميلاد المعنى؟ تلك هى الأسئلة التي تتجه إليها الدلائلية لإيجاد حلول لها."[٣] وتتخلص هذه الأسئلة إلى سؤال مركزي، لا يروم البحث بالدرجة الأولى عن محتوى Contenu النص، أو كاتبه، وإنما يتجه إلى: "كيف يقول هذا النص ما يقوله"؟[٤].

وذلك ما سنحاول مقاربته، أى كيف يقول الخطاب الروائي العربى أو (النصوص الروائية العربية) ما يقوله، مع عدم إهمال استيعاب التحليل لكل العناصر المحيطة بخطاب النصوص وبنياتها؟ فإذا كانت الإشكاليات النظرية للخطاب ستبقى مطروحة، بحكم تداول واستخدام هذا المفهوم منذ مدة ليست بالقصيرة، سواء في المجال النقدى اللغوي واللساني والبلاغي والثقافى والفلسفي، أم في مختلف أصناف التعبير، فلا غرو أن يلاحظ منكينو[٥] أن حقل تحليل

الخطاب له دينامية فريدة، وطابع إشكالي معقد، بحكم وضعه الواصل بين الدراسات اللسانية والعلوم الإنسانية الأخرى. يقول منكينو: " إن الإشكالية اللسانية لم تتجاوز بعد مجال المقدمات، ولا زالت تبحث عن منهجيتها وموضوعها، بل ربما أخطر من ذلك، إن ما يعانى منه تحليل الخطاب، ليس صعوبة التموقع داخل حقل العلوم الإنسانية، ولكن أيضا، من صعوبة تأسيس وحدته داخل النظرية اللسانية "[٦].

ومع كل الأسئلة التي تثيرها نظرية الخطاب، ويولدها موضوعه، فإن راهنية موضوع الخطاب لها صلة كذلك بتنوع قراءة نفس النصوص، وطرق تحليل الخطاب، التي تتناول مجموع العلاقات بين الملفوظات التي تشيدها الديناميات التلفظية، والتى تحيل على ملفوظات أخرى ظاهرة أو متخفية، والتى غالبا ما تحدد وظائف الملفوظ، وتستدعي: فرضيات Présuppositions نصية، أو استرجاعات تكرارية renvois anaphoriques، أو متناظرات Isotopies.

وإذا كان الخطاب يتوخى استيلاد عنصر "الخصيصة" من النصوص ومستوياتها، فإنه يربط سيرورتها بسيرورته Processus (أى الخطاب) المتمثلة لمجرى الزمن. وإذا كانت الخصيصة تظهر في بنية الملفوظ أو موضوع ما، أو تعليق قديم أو حديث، أو تخمين، فإن سيرورة الخطاب يعكسها تلاحق التحويلات في النصوص، التي تمكن من الانتقال من حالة لأخرى.

وبناء عليه، يمكن استخراج تلك الديناميات التلفظية التي تكون

حقل الخطاب وعلاقاته وفضاءاته، وما يجمع أو يفرق المتلفظين عبر نمذجة الملفوظات وتفاعل عناصرها، ومع أن الحقل الخطابى يقوم على التحول فإنه يحافظ على أثر حالاته السابقة(٧) والتى تتبدى في مختلف أصناف التلفظ وصيغ السرد وطبقات التخييل.

٠-١ حيثيات الموضوع :

تداخل الأسباب الذاتية والموضوعية، التي كانت بمثابة حوافز وبواعث وراء موضوع دراسة الخطاب الروائي العربى والتى يمكن إجمالها في إنجاز مقالات ودراسات(٨) منشورة في كتب ومجلات، وأيضا المشاركة في ندوات علمية، ساهمت بشكل مباشر في رصد مسار الرواية العربية. والتى تنضاف إلى رسالتنا(٩) "حول الخطاب الروائي المغربى " وكان من أبرز خلاصاتها(١٠): تعدد التقنيات والبنيات السردية التي يحبل بها الخطاب من تضمين، وتكسير، وتنسيب، واسترجاع، وتوالد، وإخفاء، واختصار.. وتعدد الساردين، وتحول الوظائف والأدوار والمواقع السردية، حيث يمكن أن ينتقل السارد من كاشف إلى وسيط أو منظم للحكي، أو طرف محايد.. في خضم تجليات الاستراتيجيات والصيغ السردية للرواية، وتواصل الأشكال السردية التراثية والحديثة، وتفاعلها مع عناصر أخرى متضمنة في هذه النصوص، مثل: الكرنفال، الأسطورة، البعد العجائبى وهذا ما أدى إلى اختلاف تمفصلات الفضاءات في علاقتها بالأحداث والشخوص والأزمنة والأشياء المتعارضة، وتعدد اللغات والخطابات الدينية والفلسفية والصحافية، وأشكال سردية قديمة وأجناس تعبيرية من شعر وقصة ومقامة..الخ ولعل البنية الحوارية

لهذه النصوص ناجمة عن هذا التعدد ومزج الخطابات فيما بينها، وتوليد سياقات مغايرة :

" وهذا يكشف أن مكونات الخطاب الروائي التي عالجناها، تتفاعل فيما بينها وتتعاضد لتنتج كلية شاملة تستعير أبعادها من تحولات وامتدادات الخطاب وتطرح أسئلة نظرية :

١ - ترفض التعامل مع الأحكام القيمية، والمفاهيم التقليدية والجاهزة، وتذهب إلى اعتبار أن الخطاب الروائي أكثر من أن تستوعبه مثل هذه المفاهيم.

٢ - تسائل الأشكال السردية التراثية والراهنة من خلال منظور روائي، يستدعى مختلف أساليب وطرائق الكتابة، وإمكانية التحويل.

٣ - يمكن أن تندرج هذه الروايات في إطار الرواية الحوارية، التي تخضع للمساءلة والمقارنة مع نظريات روائية أخرى.

٤ - (تنتقد النظريات الروائية، والقراءات النقدية، والنصوص الروائية، التي تجعل من الواقع الخارجى مرجعا لها، وفى ضوئه يتم تفسير وتأويل مكونات الخطاب الروائي" (١١) .

وتنضاف إلى هذه الاعتبارات التي لا تحكمها عوامل ذاتية مجردة ومفصولة عن سياقات البحث والموضوع، أسئلة تنطوى على أهمية قصوى بالنسبة لجنس الرواية العربية العربية، الذي هو صيرورة دائمة من التحول والتكون والتراكم والكمون، إذا أخذنا بتعريف باختين(١٢) للرواية، وهذا يعنى لا نهائية أسئلة وقضايا الرواية التي ظلت مأسورة بما تصوغه أشكال التعبير الأخرى من ملحمة وشعر وأسطورة وحكاية شعبية راصدة للواقع ومشككة فيه،

نزاعة إلى استبار تنافر الأصوات وتعارض التشخيصات، واستنفار المتخيل واللغة، وتصيد التفاصيل ومختلف المواقف، فهى لا تأتسى بالأجناس الأخرى وإنما تعمل على احتضانها وإعادة هيكلتها، وبذلك فإن الرواية تفتح عوالمها للحلم والواقع، في غير صدود، وتقتحم أكثر "المناطق" حركية، في الثقافة الإنسانية بصفة عامة، أى منطقة المتخيل التي تمتلك طاقة سحرية على التعيش من الواقع والتاريخ واللغة والأسطورة والخرافة، ثم المحكيات الشعبية والتمثلات الذهنية، والأحاديث اليومية، والأحلام، والترسبات الثقافية والنفسية، بما يجعل هذه النصوص الروائية، كائنات حية، تشخص المتخيل، وتنفذ إلى معارفه ومعانيه وأساساته ودواله القابعة بين تضاعيف هندساته المعقدة والمتشابكة الخطوط والمسام، وهذا المتخيل هو قاسم مشترك بين الخطاب النقدى العلمي، وبين عالم التخييل كما يشير إلى ذلك شارل ميشيل (CHARLES Michel)[١٣].

ثم إن الرواية العربية تبدى استعدادا أكبر، من أجل التصدى للتحولات الثقافية والتاريخية والحضارية واللغوية العربية، التي دخلت في صراعات غير مسبوقة، أى أنه لا بد من إعادة فحص ما يقترحه الخطاب الروائي العربي، وما تنقله وتستلهمه النصوص من مواد فنية وأدوات تقنية، وأسئلة نقدية ونظرية ضمن سياق، الإنتاج الروائي العام، والمحيط الثقافى والفلسفى والجمالى الذي يقاوم شروطاً اجتماعية وسياسية مختلة تكرس الخيبة تستطيع أن تشيع الأجناس الأدبية الأخرى إلى قدر يضع حدا لحياتها، أى تكون بديلا عنها، فإن باقى الأجناس لا يمكن أن تقتنص صلاحيات الرواية.

لقد ساهم الخطاب النقدى العربى للرواية العربية، مستفيدا من الدراسات والمفاهيم الحديثة، في بلورة العديد من الإضاءات والخلاصات الأساسية، ومع ذلك فإن النصوص الروائية العربية لازالت تتضمن الكثير من القضايا المغيبة أو المعلقة أو التي لم تأخذ حظها كاملا من التحرى والبحث، والملتصقة بمخزون وحاضر الثقافة العربية.

٠-٢- في المنهج: قراءة سوسيو - لسانية للخطاب الروائي العربي

ترتكز منطلقات البحث على مفهوم أساسي، وهو القراءة، باعتبار أن النصوص يمكن أن تستجيب لأكثر من منهج أو مفهوم أو أداة، أى أنه يمكن أن تقرأ من زوايا مختلفة، وهو ما يلبى :

أولا: تعدد القراءة للنص الواحد، وتعدد وجهات النظر.

ثانيا: التنسيب في مبادئ المنهج ونتائج التحليل نظريا وتقنيا.

ثالثا: تفاعل وتماس مختلف الدراسات وتفادى اجترار النتائج.

وتعتمد هذه القراءة على المنهج السوسيو - لسانى والذى أخذ به باحثون عديدون مسترشدين بمساهمات الشكلانيين الروس وأعمال باختين، وفيما بعد زيما وكريزنسكي، مع استثمار إمكانات الشعرية متمثلة فيما أنجزه تودوروف وجينيت، والدراسات السيميائية مجسدة في أبحاث كريماص، ذلك أن الرواية، هى ملتقى لمختلف العلامات النصية والأجناسية، والسردية والمكانية والزمانية، والتى تتصادى عن طريق التهجين اللغوي l'hybridation linguis-tique، والذى يستوعب حقولا تلفظية ذات مواضيع متعددة، وبنيات بارودية، وخطابات متنوعة.

وإذا كان تصور باختين للخطاب الروائي يستند على استراتيجية التعدد اللغوي وتعالق الأصوات، وهذا ما يسجله دارسون آخرون، فإن الخطاب الروائي العربى يخترق تلك النزعات والإكراهات التي هيمنت في مراحل التأسيس والتأصيل، لقد بات الخطاب الروائي العربى أكثر دينامية في إدماج حقول لغوية وسردية وتخييلية وهو ما يشكل ميسما بارزا في تطور الرواية العربية بصفتها عالما مفتوحا يؤجل اكتماله، في غزو مستمر للتقنيات والتخييلات الممكنة وغير الممكنة.

وهذا التعدد اللغوي موجود في الواقع العربى الذي يثوى في أحضانه إثنيات وأصول اجتماعية مختلفة وثقافات، وهو لا يرتبط بالضرورة بالجنس أو الانتماء العرقي، بل هو سيرورة تخييلية ولغوية وتاريخية وحضارية واجتماعية، يشى بالخصوبة والتنوع بكل ترميزاته، وتمايز الفئات والطبقات الاجتماعية.

وفى هذا الإطار، ينبغى الانتباه، إلى الاختلافات أو الاجتهادات التي تتم من داخل نفس التصور المرجعي، والملاحظات التي ترد في كتابات معينة، فزيما يرى أن تصوره ينتمى إلى سوسيولوجيا النص، أو سوسيو - سيميائية جديدة ومغايرة التي لا تقارب الخطاب من منظور تعميمي، مثلما نجد عند باختين حيث اللغة هى بؤرة التصديات الاجتماعية والإيديولوجية للنص، وساحة لتعارض المصالح والرؤى، إذ: تبدو اللغة بمثابة نسق تاريخي، حيث تظهر التغييرات المعجمية والدلالية والتركيبية، عبر علاقاتها بالصدامات بين المجموعات الاجتماعية، ولغات الجماعة (الاجتماعية) المؤسساتية

بشكل أقل أو أكثر وضوحا"[١٤].

غير أن تأثير نظرية باختين على تنظيرات زيما، وباحثين آخرين مؤكدة:

" إن تأويله لروايات دويستوفسكي، وفكرته المتعلقة بتكافؤ الضدين (الازدواجية) l'ambivalence وتعدد الأصوات لهذه الروايات التي لها أصول كرنفالية، تعتبر بشكل خاص، أساسية بالنسبة لسوسيولوجيا الأدب"[١٥].

ويرى هاريس (HARRIS) أن الخطاب هو ملفوظ متلاحق، كان شفاهيا أو مكتوبا، وهو منهج يمثل التحليل التوزيعى للخطاب، الذي يهتم بالمورفيمات[١٦] (Morphèmes) والتحليل النسقى للجمل القابلة للفصل، وقد سعى هاريس إلى تأسيس لسانيات الخطاب، حيث لم يركز على الجملة بصفتها الوحدة الكبرى في الخطاب، أي أن تصوره تجاوز حصر موضوعه في الجملة إلى موضوع الخطاب، الذي ينتج الدلالة من خلال بنية الاختلاف كما يشير إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني. وفى سياق حديثه عن التشاكل[١٧] والحيثيات التي ينجز بموجبها هذا التشاكل يشير إلى الاجراءات التوزيعية، وهو ما قد يمد جسور التواصل نحو التصور السوسيولسانى للخطاب، ويسند مفاهيمه ومرجعياته.

وقد ارتأينا أن تكون هذه القراءة السوسيو - اللسانية للخطاب الروائي العربى مرنة ومنفتحة على التراث العربى والإسلامى الغنى بعناصر أساسية مكونة للعوالم الروائية (الضحك، الاحتفال، الكرنفال، الحوار، السرد، الحكاية، السيرة الذاتية، القصة، الخرافة،

الأسطورة...) ومن شأن هذه العناصر المتداخلة أن تشحن التخييل الروائي العربي، والسؤال النقدى للخطاب، وأن تتيح للنصوص الروائية العربية التعبير عن خصوصيتها وهويتها المنبثقة من أسئلة وتعقيدات الواقع العربى والموروث الثقافى والتخييلى العربي، وتفاعلها مع الثقافات الأجنبية، وهو مشروع نقدى يمكن أن يتخلص من الأقيسات المعيارية.

وهى القراءة المنفتحة أيضا على ديناميات النصوص ومنجزاتها التخييلية، ودلالات عبر اللسانى .Le translinguistique والتى لا ينبغى أن تجز النصوص من مواردها المتدفقة، وتحولها إلى هياكل جامدة، فأى تصور منهجى تكمن قيمته، ليس فقط في شرعيته وتناغم مفاهيمه وأدواته ووضوحها ونضجها وتماسكها، وإنما في محاورته للنصوص المدروسة، ومساعدتها على استنهاض كينونتها والبوح بإبداعاتها. إن التطبيقات الآلية للمناهج والمفاهيم على النصوص، وإخراجها في شكل تصميمات، غالبا ما تجهز على منابعها وتموجاتها، علما بأن الشكل الروائي العربى لم يستنفذ كل إمكانياته، وله سياقاته وشروطه الاجتماعية، وبالتالى على الخطاب النقدى العربى أن يراعى هذه التجليات مستحضرا سجل النقد الغربى بوعى تاريخى ونسبي، وهذا ما ينسحب على الرواية العربية، إن ما يجعلها موضوعا للدراسة هى هويتها اللغوية والثقافية، وانغراسها في الواقع العربى بكل حمولاته وحبوطاته وتوتباته، والذى تشخصه اللغة عن طريق التهجين وتعالق اللغات والحوار[١٨] والإضاءة المتبادلة بين اللغات بواسطة الأسلبة Stylisation،

والتنويع La variation والباروديا Parodie، ولذلك فإن الرواية تفرض الإدراك العميق للغة الأدبية، واللغات التي يتشكل منها التعدد اللساني، والاختلاف الاجتماعى واللساني، والكيفية التى تعبر بها الآثار، والتى هى المظهر الجوهرى للإنتاج الأدبي، كما يرى تينيانوف[١٩] (TYNIANOV) ومن خلال ذلك تكشف عن أدبية la littérarité النص الروائي.

وفى أفق فتح الحوار والتفاوض بين التصورات النظرية ونصوص الخطاب الروائي العربي، فإنه من اللازم تجنب الأسئلة المضللة والسطحية في علاقة المنهج بالنص، فإذا كان يتعذر على المنهج إجبار النص على "مبايعته" والانصياع لسلطاته، فإنه من الصعب على النص أن يستسلم لأدوات تمزق أشلاءه، وتعزل وحداته، وتبقى تلك التسوية النقدية والاستراتيجية الفاعلة مستعصية ومتمنعة لكنها ليست مستحيلة، وهى كيفية استنطاق النصوص الروائية، دون تفريط في خصائصها وهوياتها، وتوظيف المناهج النقدية التي لا تتخلى عن مبادئها " وعلميتها" " وموضوعيتها" دون أن تشكل عبئا على النص أو تغدو وصفة جاهزة للتمرين ومعرفة النتائج قبل الشروع في تحليل الخطاب خصوصا وأن الرواية العربية لا تصور الواقع كمعطى جاهز، وله صورة واحدة وأحادية، وهذا ما صادفته الرواية العربية في طريقها منذ عقود، إلى يومنا هذا، بعد أن تعرضت للتحول وتغير أشكالها وتراكب تشكيلاتها الفنية والإيديولوجيات المتسربة إلى ثناياها.

٠-٣- المتن الروائي المقروء :

اعتمدنا في قراءتنا للخطاب الروائي العربي، على أربعة نصوص روائية صدرت في عقد واحد[٢٠]، بل في ظرف لا يتجاوز ثلاث سنوات، رغم أن مقياس زمن الصدور لا يكون دائما حاسما، ولا يخبرنا عن زمن كتابة هذه النصوص، وكم استغرق؟ وإن كان تاريخ النشر يعتبر جزءا من الاستهلالات الروائية[٢١] les incipit romanesques، فلا يعنى أن تزامن أو تقارب تاريخ الصدور وزمن الكتابة، يفرز نفس الخصائص وقواسم مشتركة لهذه النصوص، ويشيد كونا تخييليا Univers fictionnel واحدا. وتبقى اللغة العربية الناظم الرئيس لهذه النصوص بكل معانيها ومرجعياتها ووحداتها التركيبية، ونتاجا للسياق الثقافى واللسانى والتاريخى العربي.

لكن لا يمكن لهذه النصوص أن تمثل مجموع التراكمات والاتجاهات الروائية العربية، في العقد الواحد، فبالأحرى عقود عديدة من عمر الرواية العربية، بيدأنها يمكن أن تضيء جوانب كثيرة من تفاصيل المتخيل الروائي العربى ومكوناته، خصوصا وأن الأبحاث والدراسات النقدية اعتادت النظر إلى الرواية العربية من منظور تعميمى عبر تكديس النصوص وجمع خلاصات عامة مجتزأة ومبتورة من سياقها النصي، حيث يستعصى التفريق بين العناصر المهيمنة على الخطاب الروائي. وتلك التي لها دور ثانوي، إضافة إلى أن هذا النوع من القراءات - رغم ضرورته - ينجم عنه تذويب الاختلاف والتمايز الموجود بين النصوص.

لذلك كله اخترنا نص (شجر الخلاطة) بصفته امتدادا للنسق المعرفى والنقدى من حيث النصوص والموضوع والمنهج الذي رسمناه

سابقا ولنسج حلقة مترابطة على مستوى الخطاب النقدى والتوجه المنهجي، وكان من اللازم إغناء هذا المتن بنص يندرج في نفس السياق الثقافي، بالرغم من أن التصنيفات السياسية بين الأنظمة والأقطار العربية، ليست فاعلة بشكل كبير في تحديد هوية الخطاب الروائي العربي، خصوصا وأن الأمة العربية تجتاز نفس الوضع وتعانى من نفس التحديات والصعوبات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، لكن لا يعنى هذا أننا أمام خطاب روائى عربى واحد، إن التجارب الروائية العربية تختلف داخل القطر العربى الواحد وبالنسبة للكاتب الروائي الواحد؛ لذلك فإن التركيز على هذه النصوص الروائية (شجر الخلاطة) للميلودى شغموم، (الضوء الهارب) لمحمد برادة، (حريق الأخيلة) لإدوار الخراط، (عبور البشروش) لسليم بركات، لا يلغى أبدا تجارب وأسماء أخرى رائدة في عالم الرواية العربية مثل: نجيب محفوظ، عبد الرحمان منيف، حنامينه، جبرا إبراهيم جبرا، إلياس خوري، جمال الغيطاني، إميل حبيبي، صنع الله ابراهيم، يوسف القعيد، غالب هلسا، إبراهيم أصلان، حيدر حيدر، هانى الراهب، غائب طعمة فرمان...الخ والتى حظيت بإلمام نقدى لافت، ولازالت في حاجة إلى المعاينة، وإنما يوسع دائرة تحليل ونقد الخطاب الروائي العربى على أسس فلسفية وإستيتيقية مرشدة لأشكال الوعى ووجهات النظر وأنماط الكتابة الروائية ذات الصوت الأحادي، أو الرواية المتعددة الأصوات Roman Polyhonique.

ففى رواية (الثلج يأتى من النافذة) لحنامينه[٢٢]، يوظف هذا

الأخير، تقنيات مختلفة، حيث تتداخل الأزمنة فيما بينها ويحيل عامل التذكر على ماضى شخصية (فياض) المتشابك مع ماضى شخصية (خليل) مع انطلاق كل منهما في ممارسة النضال والانتماء، وانبهار فياض بفضاء المغارة، حيث كان خليل ورفاقه يعكفون على قراءة الكراريس الممنوعة في ضوء الشموع، وهذا ما يفسر الاختلاف فيما بعد بين فياض وخليل في المواقف، أى في (الزمن الراهن كما تجلوه الرواية) وهو التطور الحكائي، الذي قد نلمس مثله في (حريق الأخيلة)، في حين يكشف الحلم المزعج عن الحالة المأساوية التي مر بها فياض إثر تخفيه[٢٣] وكانت الرسائل بالنسبة لفياض أداة للتواصل مع الآخرين، وقد التجأ السارد أيضا إلى اليوميات للتعريف بشخصية (جوزيف) وماضيه، هذا دون الإشارة إلى وسائل أخرى لها دورها في بناء الرواية: مثل الحوار والسرد والفضاء، واللغة الأجنبية (جمل فرنسية)، وإدخال أجناس تعبيرية مساوقة مثل الشعر، أما روايته (الياطر)[٢٤] فإنها مثقلة بالرموز والتكثيفات الشعرية والتحويلات العنيفة (تحول الذئب إلى كلب)، وتصادم الفضاءات (الغابة والمدينة نموذجا). وتصور أعمال عبد الرحمان منيف عوالم من الأحلام الكابوسية وأمكنة القهر والملاحقة والمراقبة عبر وسائل تعبيرية تقوم على التصوير والحوار والتشخيص اللغوي، فحين طلبت (عدلة) من (نجمة العجرمي) المساعدة ردت عليها - كما يلى - بسخرية: " ما يفيدك إلا نجم الدب، هو اللى يفك السحر ويرخى الحبال" وحين لم تفهم، أضافت :

"مالك إلا وداد، يجوز تبخرك أو تسوى لك دوسة، وإذا مافاد لا

هذا ولا ذاك فعليك بديك أسود وخصوة ثور وجلد حية ولسان عصفور، تطحنيها كلها زين، وتبيتيها كلها تحت السما، وبعدها إذا شربت منها تعافين فقولى آمين ."[٢٥]

وإذا كان عبد الرحمان منيف يفضح الخروقات الجسيمة التي ترتكبها السلطة بدءا من قمتها (شخصية السلطان نموذجا)، فإن نصوصه تكتظ بمؤثثات ورموز هذه السلطة من أمكنة موحشة، واعتقالات، وعمليات الاستدعاء والتحقيق والاستخبار، وإيراد شخصيات ذات مهام خاصة: الأمن، الحرس، الخدم، الجيش كما أنها مليئة بصور السخرية التي تطال هذه الرموز القاهرة، يقول السارد: " ضحك السلطان، لكن ضحكته كانت مسكينة، وكانت تثير الشفقة أكثر مما تولد الفرح. اقتربت منه. أمالت إليه رأسها، تاركة له الخيار أن يفعل ما يراه مناسبا لمح في عينها مكرا، قال وهو يضع يده على رأسها :

لو كنا بموران هالحين كان لقيت لك تكرونى يسنعك زين ويشفيك من أوجاعك كلها، يا بنت الحرام "[٢٦].

وما نروم إليه، من خلال الإشارة إلى هذه النماذج الروائية، هو غنى الخطاب الروائي العربى الذي يبقى أكثر الأجناس تأهيلا لتشخيص العلائق وتحولات وموروثات التخييل، وإدراج تعبيرات عدة ضمن سرودها.

٠-٤- البناء العام :

يتكون البناء العام للبحث من تقديم عام، يبرر من وجهة نظرنا دوافع اختيار الموضوع والمنهج والمتن، وهو تقديم لا يكتفى بالعرض

واختزال مكونات البحث وتعليلها، وإنما يطرح، أيضا أسئلة تنظيرية وتحليلية لما سيأتي، ولما يمكن أن نستخرجه من ملاحظات وافتراضات. قبل أن ننتقل إلى صوغ أرضية شاملة تضع البحث والمتن الروائي المدروس في إطار محيطه الروائي العربى (الخطاب الروائي العربى في شموليته وتنوع تضاريسه)، وهنا لابد من الانتباه إلى أهمية الاستشهاد بنصوص روائية من خارج المتن، في هذا الشق، وكلما دعت الضرورة أثناء عمليتى (القراءة والتحليل). ثم تحديد منهج القراءة (السوسيو - لساني) بمرجعياته الغربية، دون السقوط في الاتباع، أى توظيفه بحرفية آلية بكل حذافيره، خارج مراعاة خصوصيات النصوص الروائية، وكذا ما يمكن أن تفرضه من حفر في التراث العربى الإسلامى ومكوناته، وما يستلزمه الواقع العربى من مقتضيات.

وفق هذا المنظور تم تقسيم البحث إلى أربعة أبواب، وكل باب له فصوله، وفيه قراءة شاملة ومفصلة لكل رواية على حدة، وسارت محاور الفصول وفق ما يتطلبه المنهج وعوامل التحوط بالنص، وكذلك ما يقترحه النص نفسه من مكونات مهيمنة، إنصاتا للخاصيات المتعارضة للنصوص والمتعددة الدلالة Polysémique من حيث مادتها (متنها) وهكذا فإن العناصر الروائية تتبادل الأدوار والمواقع، فيمكن لعنصر أن يتقدم عن الآخر أو يرتقى عليه، أو يتراجع عنه أو يتجاوران، وقد تتغير بصفة نهائية عن طريق التناوب Alternance أو الانزياح Ecart أو التتابع Enchaînement أو الإخفاء Es-camotage ......الخ

وهكذا فإن الكثير من الدراسات تعالج النصوص الروائية، وغيرها من أشكال التخييل، باعتبارها مادة قارة من حيث البناء والتشكل والهندسة العامة للنص والتركيب اللغوي، بيد أن كنه النص الروائي هو مجرى غير ثابت، قادر على إعادة تشكيل ذاته ومتواليات غير منمطة، ولذلك فإن النص الروائي ليس كيانا مغلقا ومحصنا مثل أية قلعة سميكة، بل هو ذلك المصب المتحرك، الذي يستعصى على محاكمته بالاستناد على فصل أو باب أو نص قانونى أو ظهير صريح، لأنه يتغذى من تفاعلاته وتطوراته المعادية لاستقرار المواد النصية، والأوعاء النظرية والإيديولوجية.

لكل هذه الأسباب، سنلاحظ أن التركيز على عناصر التحليل الروائي يختلف من باب لآخر، كما أن نفس المكون قد لا يأخذ الاهتمام الذي حازه في باب ثان... وهكذا، مع التشديد على ديناميكية هذه العناصر، وإظهار وتعرية أنساقها وأنماطها وتشكلاتها المتحولة.

أما الخاتمة فقد تضمنت خلاصات واستنتاجات عامة للقضايا التي أثارتها مختلف الأبواب والفصول، لكن ما يميز هويتها هو الطابع التركيبى للخلاصات والأسئلة المتعلقة بهذه النصوص الروائية، وما يمكن أن تفتحه من قراءات أخرى، لنفس النصوص، أو للخطاب الروائي العربى برمته.

هوامش: (تقديم عام)

1) MAINGUENEAU (D) : Initiation aux méthodes de l'analyse du discours (Théorie et pratique des textes) librairie Larousse? 1976 P. 10

2) BENVENISTE (Emile) : Problèmes de linguistique générale ED.Gallimard? 1974

3) Groupe d'entrevernes : Analyse sémiotique des Textes Introduction (théorie - Pratique) Presses Universitaires de Lyon P.7

4) Ibid.P.7

5) MAINGUENEAU (D) : (Op. cit.) P .113

6) MAINGUENEAU (D) : (Op. cit.) P.113

7) CARON (J) : les régulations du discours Puf .1983 .P151/152 431

(٨) كما شاركنا في ندوة حول: التجريب والتجديد في الرواية العربية، من تنظيم مجلة الآداب. والتى نشرت في العدد ٥/٦ أيار (مايو) حزيران (يونيو)١٩٩٧ السنة٤٥. الطباعة: مطبعة العلوم - بيروت المقال: "حفريات الكتابة الروائية " ، غانمى عبد الرحمان ص ١٢٦:١٢٨.

هذا بالإضافة إلى المساهمة في ندوات أخرى من تنظيم مؤسسات جامعية، نشرت خلاصاتها في جرائد وطنية، مثلا الندوة التي عقدتها كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس حول رواية " شجر الخلاطة " عقب صدورها، وقد كان موضوعها هو: " الكتابة الروائية عند الميلودى شغموم " .

عنوان المقال: " الحوار الماكر في رواية (شجر الخلاطة) للميلودى شغموم"، منشور في الملحق الثقافى لجريدة " الاتحاد الاشتراكى " بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٩٥.

(٩) رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا: الخطاب الروائي المغربي، تحت إشراف الأستاذ أحمد اليبوري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط السنة ١٩٩١/١٩٩٢، وهى مرقونة بنفس الكلية، (إعداد: غانمى عبد الرحمان).

(١٠) نفس المرجع. ص ٢٩٦:٣٠٠.

(١١) نفس المرجع ص" ٢٩٩:٣٠٠.

12) BAKHTINE (Mikhail) : Esthétique et théorie du roman Paris ?Gallimard ?1978

13) CHARLES (Michel) : l'arbre et la source ? Seuil? Paris 1985

14) ZIMA (Pierre) : Manuel de Sociocritique Picard ? 1985.P.130

15) ibid. P. 107

16) HARRIS (Zelligs.): " Analyse du discours "? Trad. Par (Francoise Dubois - charlier? inlangages N°13 Mars 1969?Paris P.8

17) GREIMAS (A.J): Sémantique structurale recherche de méthode libraire Larousse? Paris ? 1966? P.87

18) BAKHTINE: (Op.cit)

19) TYNIANOV (J) : Théorie de la littérature. Textes des Formalistes Russes troduction.Todorov (T) Ed.Seuil Coll."Tel quel " Paris 1965

(٢٠) الميلودى شغموم: شجر الخلاطة مطبعة فضالة – مايو ١٩٩٥.

- محمد برادة: الضوء الهارب نشر الفنك، الطبعة الأولى١٩٩٣.

- إدوار الخراط: حريق الاخلية دار ومطابع المستقبل بالفجالة والاسكندرية الطبعة الاولى . 1994

- سليم بركات: الفلكيون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش .المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الاولى 1994

21) ANDREA Del Pungo : " Pour une poétique de l'incipit" revue poétique 1993/94? P.131/152.

(٢٢) حنامیه: الثلج يأتى من النافذة وزارة الثقافة ١٩٦٩.

(٢٣) نفس الرواية ص ١٣.

(٢٤) حنامينه: الياطر مكتبة ميسلون ١٩٧٥.

(٢٥) عبد الرحمان منيف: مدن الملح "٤" المنبت المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى: ١٩٨٩ ص ٢٠٢.

(٢٦) نفس الرواية ص٢١١.

مدخل في دينامية
الخطاب الروائي العربى
والرؤية المنهجية

١ - مقدمة في الخطاب الروائي العربي: دينامية التعدد اللسانى والسوسيولوجي

لا تسعى هذه الدراسة إلى التركيز أو البحث في نشأة وتطور الرواية، من منطلق وجود دراسات نقدية عربية تملأ هذا الفراغ، ثم أن هذا الموضوع قد يحيد بنا عن ما نرومه من قراءتنا للرواية العربية، وإن كان اختيار نصوص روائية عربية وتحليلها ودراستها وفق مناهج ومفاهيم لسانية، واستخراج بنياتها النثرية والروائية، من شأنه أن يبرز ملامح أساسية من تطور الرواية العربية، وما وصلت إليه من نضج وعمق، وإن كنا لا نؤرخ للرواية العربية وحلقاتها المنفصلة أو المتواشجة، لكننا نضع في الحسبان، تعقيد مسار الرواية العربية، وصعوبة تحقيب هذا المسار زمنيا، بنفس الصعوبة الموجودة في التقسيمات الجغرافية والسياسية العربية وثنائية "القطرية 'و"القومية" و"سيادة" البلدان العربية، لكن هل تخضع "سيادة " الرواية العربية وكل الأجناس الأدبية، للسيادة السياسية؟ ومن أين تنبع الخصائص الأدبية للأجناس التعبيرية؟ هل من فنية للنصوص المكتوبة أصلا باللغة العربية؟ أو من عوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية؟

بدون شك، فإن هناك تجارب روائية عربية عديدة تختلف في قيمتها وأهميتها الجمالية، لا تقبل التجزيىء والابتسار، ولا تبدو متناقضة مع "ذاتها" وهى تستوحى عوالم كونية أو قومية أو محلية، مادامت محكومة بدينامية التعدد الثقافى واللسانى والسوسيولوجي،

التي تسم كل المجتمعات العربية، مع وجود نوع من الاتجاهات أو "المشارب الروائية"، دون السقوط في بعض التصنيفات الشائعة، التي كثيرا ما أضرت بقراءة الرواية العربية المرتبطة أيضا بالتراث السردى العربى بكل أصنافه وتجلياته.

وعموما، فقد دأب النقاد والباحثون والمهتمون على اعتبار النصف الثانى من القرن التاسع عشر، قد عرف الإرهاصات الروائية الأولية، لظهور نصوص معينة بغض النظر عن قيمتها الفنية والشكلية، وتبنينها الأجناسي، أما القرن اللاحق فقد كتبت فيه نصوص روائية عربية مستوحاة من نماذج روائية غربية، مثل أعمال جورجى زيدان ورفاعة الطهطاوى وفرح أنطوان...الخ ونصوص أخرى غرقت في تقليد روايات مترجمة إلى أن ارتقت الرواية العربية إلى حبك نصوص ذات سمات روائية أجناسية تعبيرية خصوصا مع "حديث عيسى بن هشام" للمويلحى و"زينب" لمحمد حسين هيكل و"الأيام" لطه حسين.

وستعرف الرواية العربية قفزة نوعية في مساراتها، مع رواد روائيين كبار أمثال نجيب محفوظ، سهيل إدريس، يوسف إدريس، وغيرهم كثير. وبدون شك، فإن عوامل كثيرة ساهمت في بلورة كتابة روائية عربية، والتى احتلت مكانة خاصة إلى جانب أشكال تعبيرية وأجناس أدبية كانت لها سلطة واسعة ومهيمنة مثل الشعر. ونتيجة تراكم عناصر التقعيد، لم تعد البلاغة التقليدية الرمزية المتداولة قادرة وحدها على استيعاب كل المكونات الجديدة، في عصر تنوعت فيه الأشكال الجمالية التعبيرية، إذن فلم تأت الرواية لتحل محل أجناس

سابقة، وإنما لتكون ملحمة عربية جديدة في مرحلة شديدة الحساسية في تاريخ التحول الاجتماعى العربى والسياسى مع أواخر القرن التاسع عشر، وعلى طول القرن العشرين، حيث يمكن أن نسجل فترات وأحداثا وتطورات حاسمة فرضت إيقاعات سريعة على العرب. ذلك أن لحظة الاستعمار دفعت إلى الاصطدام بالآخر وثقافته، وإلى النظر في "الذات"، وفهم ما يجرى من خلخلة لكل العلاقات والمفاهيم، وهو ما دعا إلى صياغة رؤية مغايرة للنهضة العربية والخروج من التخلف والتقهقر و" الهزال"، ثم إعادة الاتصال بالتراث (استنساخا، أو مراجعة وإعادة قراءة) ومناقشة مسألة "الهوية" والعلاقة بالآخر، وتطويع اللغة الفردية والجماعية كى تتصادى وتتلقى" روائيا" كل القضايا الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية، وتنامى مؤسسات وفئات ولغات، لم تكن مألوفة فيما سبق، ثم علاقة الفرد بالمجتمع، وكل الصراعات والتناحرات والخيبات والانتكاسات وأيضا أشكال المقاومة والمجابهة التي عاشتها المجتمعات العربية، التي راكمت إحباطات متوالية، ووجدت نفسها منقادة لكل التقسيمات الجغرافية والسياسية الموروثة عن المشروع السياسى الاستعماري، وتنابذ المصالح الضيقة، بين سلط تقليدية عشائرية وقبلية وعائلية، وإثارة الفتن والصراعات الطائفية والأهلية والعقائدية في مواطن وأجزاء من الرقعة العربية الممتدة من المحيط إلى الخليج. ثم تعدد مصادر الخيانة والمؤامرة، وسيطرة سلطة الاستبداد، وإشاعة الخوف، وإشعال الحروب بين الدول العربية، وتراجع مشاريع التحرر والحرية وتشتيت الإنسان العربى

الفلسطيني، ومحاصرته بكل وسائل القمع والإخضاع بشكل لم يعد تنفع معه كل ألوان الإدانة والاحتجاج والغضب، وبتر جزء من المجال العربى الأوسع، مرتبط بكل مرموزية الإنسان العربى تاريخيا ودينيا ووجدانيا وتخييليا. وانضافت إلى ذلك هزيمة ٦٧، وعدم استثمار نقط الانتصار على الأقل لحظيا (حرب٧٣). وفى سياق ذلك "ظهور ثورة" خيالية، كانت نقمة على أغلب الشعوب العربية، وتزايد الأطماع الجديدة، وتفجر الأوضاع، مما كان من نتائجه تنامى ما يمكن أن نسميه بالكتابة الروائية العربية المتفجرة.

كل هذا صاحبته تغيرات في استعمالات اللغة، وتبدلات طرأت على السلوكات والقيم السائدة والأنساق الثقافية الموروثة، في علاقة بكل التغيرات الفئوية والاجتماعية والسوسيولوجية واللسانية، والتطورات السياسية المرعبة بالمنطقة والمجتمعات العربية، وهى العوامل المعقدة والمتشابكة التي أججت الروائي Le romanesque العربي، بالمغزى الذي تحدث عنه هيجل في كتابه "الاستتيقا"، ذلك أن النصوص الروائية العربية، مالت إلى عدم الانطواء، وإلى التقاط عناصر التحول الضخم للعناصر التخييلية العربية، إلى أبعاد مؤسساتية إيجابية وسيميائية، أى أن الرواية العربية لم تكن غريبة المنشأ عن واقعها، حتى وهى "تغرد بعيدا عنه" بغرائبية وعجائبية محكياتها، وأساليب السرد المتعددة والمتشابكة، مستعينة في ذلك بروافد الثقافة الشعبية والكرنفالية، والتراث السردى العربي، مثل ألف ليلة وليلة، وأدب الأسفار والرحلات، والمرويات والأحاديث والأدب الهزلى (الجاحظ نموذجا)، وكل الأصناف العتيقة من

هجائيات شعرية، و "مناظرات كلامية".

فكان طبيعيا أن تتنوع التدبيرات والتطبيقات السردية، في أشكال تخييلية متفاوتة ومتنوعة للواقع المعقد، وتعسر الرومانسيك المجتمعي، وصراعات "الأنا" " والآخر" والذات والموضوع.

ولعل مسيرة نجيب محفوظ الروائية، تعطى صورة واضحة عن ما أنجزته الرواية العربية من تراكم على مستوى ملاحقة الحياة العربية القلقة، بكل تفاصيلها وأسئلتها، وشعاراتها الإيديولوجية وتاريخها المثقل بالفوضى والتمزق والاحتقان، ولاوعى الذات العربية، وانقسام مجتمعاتها، ومظاهر القمع والتسلط والرهبة، ونفسيتها المعاقة مثل "حظ " إحدى شخصيات نجيب محفوظ (خديجة)، يقول السارد:" .. لا يعنى هذا أن خديجة نسيت أحزانها ولكن السماحة صفتها من الضغينة والحقد، ويوما فيوما لم تعد تعتب على عائشة ولا على أحد من أهلها بقدر ما عتبت على بختها حتى نصبته في النهاية هدفا لامتعاضها وتذمرها، ذلك البخت الذي قتر عليها في الحسن وأجل زواجها حتى جاوزت العشرين وكدر غدها بالقلق والمخاوف، واستسلمت أخيرا - كأمها - للمقادير. عجز جانبها الحامى الموروث عن أبيها، كما عجز جانبها المعقد المكتسب من موقفها حيال بيئتها، عن معالجة حظها العاثر، فوجدت السلامة في أن تلوذ بالجانب السلمى الموروث عن أمها فاستسلمت للمقادير. كالقائد الذي تعييه الحيل عن بلوغ الهدف فيختار موقعا ذا حصانة طبيعية ليثبت فيه فلوله، أو يدعو إلى الصلح والسلام "[١].

ولم يقف التصوير عند هذا الحد، بل طال كل الطابوهات،

والأسئلة، والموروثات المحتمية بخطابات تأبيد الجسد وتدمير الفرد والجماعة على حد سواء، لصالح شرذمات متحكمة ونافذة ومتسلطة، والعلائق الشخصية المسيجة بموروثات كابحة للإرادة وأفكار مورثة للسطحية، نقرأ في رواية بين القصرين: ما يلي: " ومع أن السيد لم يخبر من ألوان الحب على وفرة مغامراته - إلا الحب العضوى وحب اللحم والدم، إلا أنه تدرج في اعتناقه إلى أرق صورة وأنقاها، فلم يكن حيوانا بحتا ولكنه إلى حيوانيته وهب لطاقة إحساس ورهافة شعور وولع مغلغل بالغناء والطرب، فسما بالشهوة إلى أسمى ما يمكن أن تسمو إليه في مجالها العضوى بهذه البواعث العضوية وحدها تزوج أول مرة ثم ثانى مرة، أجل تأثرت عاطفته الزوجية- بكرور الأيام - بعناصر جديدة هادئة من المودة والألفة، ولكنها ظلت في جوهرها جسدية شهوانية. ولما كانت عاطفة من هذا النوع- خاصة إذا أوتيت قوة متجددة وحيوانية دافقة - لا يمكن أن تستنيم إلى لون واحد فقد انطلق في مذاهب العشق والهوى كالثور الهائج، كلما دعته صبوة استجاب لها في نشوة وحماس. لم ير في أية امرأة إلا جسدا..."[٢].

إلى جانب نجيب محفوظ يمكن أن نشير إلى كل من سهيل إدريس ويوسف إدريس ... ومن بعدهم يمكن أن نتحدث عن أسماء مثل: الطيب صالح، عبد الرحمان منيف، إميل حبيبي، غائب طعمة فرمان، ثم جبرا إبراهيم جبرا، وادوار الخراط، وعبد الله العروي، وحيدر حيدر...الخ، ولم تتوقف الرواية العربية عن التكون والتحول ولم ينقطع "حبلها السري" عن توسيع فضاءاته ومجالاته باستعادة

"السردية التراثية" العربية، وجراحات التاريخ، ومخزونات الماضي، والمستور من العلائق، والمقموع من الوجدان، والمقدس، وجزئيات الحياة، وأسئلة الذات والكينونة، ومجالات التحول والقهر والعجز والحرمان، والموت والحياة، ورسم الأفكار السائدة وذهنيات الشخوص سواء في شكلها المتداول والموصول باليومي، أم في شكل اتجاهات فكرية أو فلسفية.

في كتابات يوسف إدريس يمكن أن نلمس في " فينا ٦٠"[٣] أجواء روائية تبوح بأسرار الجرى وراء الجسد، أما في "نيويورك ٨٠"[٤] فإنه يستبعد سيميائية الغرب المبهر، كما هى مدبجة في رواية " البيضاء". من خلال علاقة " الطبيب" بالفتاة اليونانية الأصل" سانتي"، والتى تعيش في القاهرة، وهذا الافتتان "بسانتي" يتعدى إطار "الشخصية" والذات مادام أنه يرمز إلى الغرب وحضارته، المنقولة إلى القاهرة (كفضاء ومجتمع عربيين). وإن كانت الشخصية الرئيسة في كل من "فينا٦٠" و"نيويورك ٨٠"، هى التي تنتقل إلى الفضاء الغربي، حيث ينظر إلى العلاقة بالغرب الثقافى والحضارى والذاتى من أكثر من زاوية.ومع روائيين آخرين أمثال: يوسف القعيد، وسليم بركات، وجمال الغيطاني، ومحمد برادة، والميلودى شغموم، وإلياس خوري، وإبراهيم أصلان، وصنع الله إبراهيم، ومن سار على نحوهم ونهجهم في الكتابة الروائية، لم يتماثل المتخيل للراحة والهدوء، وبات أكثر إلحاحا وتمسكا بترجيعات متخيلة ومتنوعة تتردد أصداؤها ويتصادى رجعها بين جنبات النصوص وكل خيوطها وانثناءاتها الجموحة.

وإذا كان بطل رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، هو " مصطفى سعيد" يعود من إنجلترا إلى وطنه، ومع ذلك فإنه يحس بالاغتراب، قبل أن يختفى في نهاية الرواية بطريقة غامضة ومريبة، حيث تسلط الرواية الضوء على ظروف القمع والتسلط وجبروت القوة والاستخبار، فإن عبد الرحمان منيف أيضا في روايته" شرق المتوسط" يتعرض للقمع الشامل، والذى يظهر في أقبح صوره، كآلة ساحقة لكل ما هو إنساني، مستعملا في ذلك أصواتا روائية متعددة.

وفى رواية "عين الفرس" للميلودى شغموم، يحكى المتخيل عن الأسطورة والواقع، أويفضح ألوان القمع والحجز والاستنطاق، من خلال ما خضع له الحاكى " محمد بن شهر زاد الأعور" من تعذيب ونفى"[٥] حيث تنتصب (الإمارة) كرمز للسلطة وفيها يعيش "الأمير" ويروى الحاكي " محمد بن شهر زاد الأعور" حكايته، التي ينفى من أجلها في مقابل فضاء المنفى (عين الفرس) التي هى عبارة عن (قرية منسية) وكلا الفضاءين يطلان على فضاء شاسع يثير الغموض والأسئلة، إنه البحر، الذي يحتضن أحداثا مبهمة، وعالما غرائبيا، وإذا كانت الإمارة تعبر عن السلطة في حضورها الكلي، وقمعها وإجهازها على الحريات، فإنها تعكس ذلك من خلال الحكاية، والعلائق السائدة فيها، وارتباط الشخوص بالإمارة وسلطتها وأوامرها[٦].

هذا المحكى المتخيل في "عين الفرس" من قبل السارد (على مستوى الحكاية فقط)، والمأخوذة بدورها عن أحد الأشخاص

المجهولين، يتحول إلى واقع قائم.ذلك أن سارد الحكاية يؤتى به إلى (ديوان) الأمير عقب انتهائه من سرد الحكاية، حين يخضع للاستنطاق والتعذيب على أيدى الجلادين، بعد أن كان جزءا من ديكور السلطة، وينحصر دوره في تقديم التسلية للأمير - يقول السارد:" أجلسونى على أريكة ومسحوا دمى بسائل زاد جراحى ألما، ثم قدموا إلى عصير برتقال وعصير تفاح وعصير موز وعصيرا آخر لم أبين طعمه لأنى آنئذ شعرت بالخازوق ينتصب تحتى "[٧].

أما الجلاد فيخاطب الحاكى " محمد بن شهر زاد الأعور": لمعرفة مكان وجود " عين الفرس"، على الشكل التالي: " الأمير يظن، بل نحن على يقين من أنك كنت تعرف من قبل بوجود هذا الاسم، إلا أنك أخفيته عن الأمير، تذكرت كيف أبصر طيف محمد تلك الآلة الصغيرة التي تشبه رأس البؤس ذات العين الواحدة وكيف قال لي: سيدخل الولد الضال والرجل الطيب في عين الفرس ونجعل منهم حكاية!" ولكنه لن يفهم: يستحيل، يستحيل أن أخفى اسما سريا لإحدى مدن مولاى عن مولاي؛ قال: "هذا شيء ثابت ضدك! "[٨].

أما في رواية "الزينى بركات" لجمال الغيطاني، فإن أدوات القمع تشوه شخصية " سعيد الجهيمي" والتى يقف أمامها مدحورا، وكما يصور شخصيته الضحية، فإنه يقتفى أثر شخصيات القمع: المخبر، المحقق، الجلاد، السجان، لكنها شخصيات، تبدو في الرواية أيضا تتعذب وتتألم، وتعيش الأزمة بكل تجلياتها، فهى ليست مرتاحة تمام الارتياح في علاقتها بالمعتقلين وأسرها ورؤسائها، و"المهنة" التي تزاولها، وما تعانى منه من تعاسة وحرمان، ومثال ذلك شخصية

المخبر "عمر بن عدي" الذي أصبح مخبرا لينتشل أمه من الجوع، بيد أنه سيصلى بمعاناة أقسى من الجوع، نتيجة الخوف الكبير من انتقام رؤسائه منه، بل أن مصير كبير البصاصين "زكريا" لن يكون أحسن حالا من المخبر "عمر بن عدى "، نتيجة قتله لنديم السلطان الفتى " شعبان".

يقول السارد: "لو يجيء زمان يعرف بصاصوه كم من الرجال يضاجعون حريمهم، أى أطفال سيسكنون أرحام أمهاتهم، أى طفل منهم سيولد ويكبر، يثير فتنا وقلاقل. لو عرف هذا لمنع الرجال من إتيانهم المرأة التي ستحمل الطفل. هكذا يجتز الشر من جذوره، قبل أن تنبت له جذور، لو أوتى فرعون مصر بصاصا عظيما نفذ إلى حقيقة الطفل الذي ألقته أمه في النهر. لما عرفت الدنيا نبى الله موسى. ولنجا فرعون وجنوده من الغرق. يثق زكريا من مجيء زمان يعرف بصاصوه ما يدور في بر الشام وهم جلوس فوق المقطم. إذا قارن أساليبه الحالية. هل تشبه ما استعان به بصاص الدولة الأيوبية. بصاص الأشرف قايتباى منذ ثلاثين عاما فقط؟ الدنيا تتغير، لا يبقى أمر على حاله. زمان بمجرد إمساكهم لمذنب يوسعونه ضربا. ربما زهقت روحه " الآن" لا يحدث هذا، موت المذنب آخر مطلب، تبدل عليه الآلام وهو واع حي. لوغشى عليه فهناك من الأساليب ما تجعله يفيق. كأنه صحا من نوم عميق أكثر نشاطا. أمور كهذه يجهلها الزيني، وإلا أين نتيجة تعذيبه لسلفه على بن أبى الجود ؟ تسلمه منادوه منذ شهر. لم يعلن منادوه استخراج درهم واحد منه أو تقريره بأى ذنب، قيل بين الناس أن الزينى يجهل طرق

تعذيب المحابيس، تهامس بعض الأمراء عن حقيقة ما أشيع حول على بن أبى الجود، قال الأمير يلبغا الجاشنكير إذا ما شنع العامة والسوقة. على كبير في الدولة فهل نصدق ما يقال؟ لا يصح هذا أبدا"(٩).

هكذا جند " كبير البصاصين": (زكريا)، آلاف البصاصين الذين بهم يسمع ويرى، ويراقب الناس، ويكتب التقارير ويوجه النداءات والأوامر السلطوية، وينتهك حياة الآخرين، كما تنقل الرواية وقائع الاعتقال والتعذيب مثلما حدث ل "على بن أبى الجود" ففى تقرير " لمقدم بصاصي" القاهرة المرفوع إلى " الشهاب زكريا بن راضى كبير بصاص مصر" نقرأ ما يلي:" أحضروا فلاحا من المحابيس المنسيين نزعوا عنه ثيابه تماما، نظروا إلى على بن أبى الجود، قال الزيني.. "أنظر سأفعل بك كما أفعل بالرجل" أظهروا حدوتين ساخنتين لونهما أحمر لشدة سخونتهما، بدأ يدقهما في كعب الفلاح المذعور، نفذ صراخ الفلاح إلى ضلوع علي، وكلما حاول إغلاق عينه يصفعه عثمان بقطعة جلد على قفاه .."(١٠).

بل إنه في يوم آخر من أيام وقائع التعذيب، يتم ذبح ثلاثة من الفلاحين المنسيين،" أسندت رقابهم إلى صدر أبى الجود". وذلك من أجل انتزاع الاعتراف من "الضحية"، أو الإقرار بما يدور في ذهن الجلاد من اتهامات.

وقد لجأ جمال الغيطانى إلى الزمن الماضي، وتوسل بالتاريخ (زمن المماليك)(١١)، ليعرى كل أشكال القمع وشموليته وآثاره النفسية، وخدوشه الذاتية حتى على الشخصيات الممارسة له، حيث

تتقاسم شخوص الرواية بكل أصنافها (الضحية ونقيضها الجلاد)، البناء الدرامى والدينامية السردية والوجودية لهذه الشخصيات كما يوجد في نصوص روائية عربية أخرى، حيث تصطلى بنار كل التمزقات والانهيارات الكبرى، مثل درامية شخصية "رجب" في رواية " شرق المتوسط" التي تتقاذفها ألوان متناقضة من التعثر والحبو، الانهيار والمقاومة. ويوظف جمال الغيطانى في روايته هذه، تقنيات وآليات عديدة، على مستوى الحكي، مستلهما الأصوات اللغوية للرواية من الموروث السردى العربي، مقتطفا ومستعيدا كتبا من التاريخ وأحداثا تاريخية، ومؤلفات من التصوف العربى الإسلامي،أمثال المقريزي، ابن إياس وابن خلكان، وابن عربي، وتحيين كل هذا لرسم القمع في الزمن الحاضر، وتجسيد الواقع الحي، مع ما تمده به هذه النصوص القديمة، في أدب الحكى والمذكرات والسير، والرحلات والمشاهدات والأحاديث وحتى الأشعار، من تقنيات سردية، وتوظيفات جمالية حية، وذلك لتشخيص وتمثل التحولات التي تطرأ على المجتمعات العربية ثقافيا واقتصاديا واجتماعيا. وفى ذات الوقت، كتابة أفق مختلف وتاريخ مغاير للمدينة والمجتمع العربيين، مع الإلمام بإشكالات راهنة تشيع أنظمة من العلامات ذات التأثير المتبادل بين المتخيل والواقع، الحاضر والماضي، المثقف والسلطة، الرواية والسياسة، المجتمع وسوسيو- لسانية الرواية، وبنيات الرواية الخطابية والأجناسية و الأسلوبية واللغوية، وإحراز قدر عال من استخدام أدوات السرد التمويهية والترميزية، ومتابعة تلك الأجواء الكابوسية، عبر انعكاسات التداعى

والاسترجاع والارتداد، في هذه الرواية وغيرها من النصوص.

ومع إبراهيم اصلان، يمكن أن نرى كتابة روائية، تستعمل تقنيات تستند إلى الحكى والسيرة ومشاهد حول شخصيات معينة، وتقديم تجارب إنسانية متنوعة في شكل حكائي، والواقع المعاش، حيث لا تتوقف رواياته عن ابتكار شخصيات، وتخيل وقائع، بل وتضمين مؤلفاته تعليقات حول الشخصيات والوقائع والأحداث، واستنطاق المخبوء من التاريخ واللغة ومكونات المجتمع العربي.

هكذا فإن الرواية العربية، شرعت منذ فترة، في تعميق رؤيتها لكل الأسئلة والمجالات: التاريخ، الواقع، الذات، العلاقة مع الآخر. ذلك أنها لم تعد صورة انعكاسية للمشاهد المحدودة والوصف السطحى للواقع أو استنساخا لأحداث ووقائع الماضى في شكل روائي، أو ترجمة لأعمال روائية أجنبية: وإنما ارتادت عوالم جديدة في قوالب فنية متميزة، تدثرت فيها القضايا الأساسية، من واقع وتاريخ ولغة، بأبعاد مستقاة من تعقيدات الحاضر ولم تضع حدودا لتيماتها وتقنياتها، حيث فتحت الرواية العربية "صدرها" لفضاءات الهامش، وعالم البادية، والأصوات المغيبة، وتشابك العلامات، وأسرار الجسد، وصراعات الذات والمجابهة الاجتماعية في الرواية عبر مختلف اللغات واللهجات والإشارات، كما نجد في رواية " الشراع والعاصفة " لحنامينه، ونصوص روائية عربية أخرى مثل" ثلاثية " نجيب محفوظ " وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر، و"نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم، ويعمد المتخيل الروائي إلى نزع رواسب القدسية عن تاريخ لم يكن كله صفحة مشرقة، وتنحية كل

الأساطير الملتصقة بمسارات موشومة بكل الثقوب والتصدعات، المبررة للانتقاد وإعادة فهم ما هو متداول، ومواد التاريخ والتراث والواقع والذات، وإعادة ترتيب العلاقة مع الآخر في ضوء رؤية انتقادية، بل وتشخيص المشاهد اليومية، وتفاصيل الحياة والعلاقات مع الغرب. يحكى السارد في رواية "حمامة زرقاء فى السحب" لحنامينه، وهو يتناول بعض المشاهد المقتطفة من فضاء (لندن)، عن عالم لم يستطع أن يحافظ على صورته المثيرة للانهيار بالنسبة لبعض الروائيين العرب، يقول: "كانت اللغات متعددة، واللهجات متباينة، وبقدر ما يعرف من هذه اللغة أو تلك، استطاع أن يفهم مشكلة المتكلم، لكن الازدحام كان يمنعه من الاقتراب، فيكتفى بالوقوف في مؤخرة الحلقة، وفى حالات الصراخ، أو الخطابة المرفقة بالإشارات، ومداخلات السامعين، كان يضطر للتطاول، مرتفعا إلى الأعلى على رءوس أصابع قدميه، مستغربا حماسة الخطباء، وحدة النقاش، معجبا – في عين الوقت – أن لكل منهم قضية، وأن كلا منهم يعيش قضيته، وبذلك يحقق ذاته التي لوثتها أوحال المدينة، غمرتها الرذيلة المنتشرة في حى سوهو، مقصد المدمنين على الجنس، والمخدر، والسرقة، والغارقين بشكل يدعو إلى الدهشة أو الضحك، في عالم خاص، من وهم المخدرات، هؤلاء الناسين، أو المتناسين، همومهم التي تطل من عيون حمر، ذابلة، ناعسة، ووجوه ذاهلة، كأنما لا حياة، لا مشكلات، ولا قضايا تهم الوطن، أو البلد، أو الناس، هؤلاء الذين يتدافعون، في زحمة السير، ويمرقون بحركات لولبية، بين السيارات والحافلات عند اختناق السير وتعذر التقدم إلى

أمام."[١٢].

وعليه فإن الرواية العربية تستمد عناصر كثيرة من الأشكال السردية التراثية العربية، وأجناس التعبير من شعر ومقامة ورسالة، وسيرة ذاتية، مع تحيينها ومدها بنفس جديد.

وهذا ما أضفى حوارية عميقة على الرواية العربية، بين النصوص الروائية ولغاتها وعناصرها المتعددة. ففي رواية "حمامة زرقاء في السحب"، تحضر أشكال تعبيرية قديمة وجديدة، في ملفوظات نصية وفضاءات غيرية، من مذكرات، واعترافات، وأشعار، ورسائل، يقول السارد: " كان يتلقى رسائل عديدة كل يوم، من زوجه، وأصدقائه، ومن صديقته ليلى التي كان يقرأ رسائلها مرة ومرة ومرة، ويكتب إليها كل يوم، وما أن استأجر شقة جديدة، حتى أبرق إليها بالعنوان، متلهفا على رسائلها الصباحية، التي اعتادت، كما اعتاد، أن يرسلاها بالبريد الجوى السريع "[١٣].

ينضاف إلى ما سبق ، إدماج أشعار عربية، في السياق الزمنى للرواية وبنياتها الخطابية، مما عرف بالجاهلية، والعصر الأموي، من خلال ما يتذكره السارد، وهى أبيات من قصيدة عنترة العبسى الغزلية جاء فيها:[١٤]

ياعبل كم يشجى فؤادى بالنوى
ويروعنى صوت الغراب الأسود
كيف السلو وما سمعت حمائما
يندبن إلا كنت أول منشد
وسألت طير الدوح كم مثلى شجا

بأنينه وحنينه المتردد
ناديته ومدامعى منهلة
أين الخلى من الشجى المكمد
قالوا اللقاء غدا بمنعرج اللوى
وأطول شوق المستهام إلى غد

ثم يردد بعد ذلك أبياتا من قصيدة رثاء للشاعر جرير في زوجته:

لولا الحياء لهاجنى استعبار
ولزرت قبرك والحبيب يزار
ولهت قلبى إذ علتنى كبرة
وذوو التمائم من بنيك صغار
كانت مكرمة العشيرة ولم يكن
يخشى غوائل أم حزرة جار

والملاحظ أنه مباشرة بعد انتهاء الرواية، من تذكر وترديد هذه الأبيات الشعرية المنتمية لأزمنة بعيدة ومتباعدة، تنتقل إلى إسبا غ ملفوظاتها، وملفوظ الرواية، بمسرود الحاضر وقضاياه يقول :" .. ثم قلت في نفسى لابد أن يكون لفلسطين الحبيبة في مذكرتى نصيب، فهى تشغلنا جميعا، وأبناؤها المشردون، أليسوا شعبا له حق تقرير المصير؟ أمتنا العربية تضع طاقاتها في سبيل المعركة لتحرير فلسطين من أيدى الإسرائيليين، أنا نفسى مستعدة للمشاركة في هذه المعركة التي عند انتصارنا فيها يتوقف كبح طمع الغرب في بلادنا وخيراتها، وبذلك ثبت أننا شعب واع لقضاياه، وأننا لسنا

متخلفين كما يزعمون، أننى متحمسة جدا لهذه القضية، قوميتى وعروبتى تدفعاننى إلى ذلك".[١٥] بل إن الساردة، وهى تبوح بأحاسيسها، تظهر الرواية طابع المفارقة والاغتراب الذي تعيشه هذه الشخصيات، بالرغم من إغراءات الفضاء (الغرب)، وحلم الناس بارتياده.حيث لا تجدى نفعا كل الأبنية الضخمة والحدائق الخلابة، والمطاعم الفاخرة، والمخازن ذات الطوابق المتعددة، وأنوا ع البضائع، وانتصاب التماثيل والمتاحف الخالدة، والشوار ع العريضة، وبيوتات الأزياء، والملابس الجاهزة، في التقليل من وطأة الإحساس بالغربة والاغتراب. تقول الساردة: " كل هذا في لندن، مدينة الضباب هذه التي أنام في أحد مشافيها ومنها أبعث بأحر أشواقى مع هذه الحمامة لتوصلها إلى بلدى سورية.. ويا ليت الحمامة تفعل، وتنقل رسالتى إلى بلادى وتعود منها بجواب.. تعود إلى بأى شيء، ولو بقشة من أحد بيادرها، تحملها في منقارها، أو بنسمة ترف بها جوانحها، ولكن ما فائدة التمني.."[١٦]. قبل أن تكمل قائلة: "إننى أفضل أن أطير مع هذه الحمامة إلى بلادي، أسكن كوخا صغيرا، آكل كسرة خبز وبصلة، وأنام على بساط من قش، أتدفأ على نار الحطب، وأعيش مع أبناء شعبي، مع أخلاقهم الفاضلة، ونفوسهم المتواضعة، وسيادتهم التي ضحوا لأجلها بدماء الأبرياء من أبنائهم، أفضل كل هذا على العيش في لندن ولو في قصر الملكة إليزابيث، رغم أن هذا محال"[١٧].

وتستوحى رواية " الوجوه البيضاء" لإلياس خوري، أيضا، طرائق التراث السردى العربى سواء من خلال كتب التاريخ والأخبار

والسير، مع الاعتماد على تنويع بنيات السرد، والتى تضعنا في مواجهة مواقف مفاجئة وغامضة، أم كتابة سيرة الطفولة/ مع أدوار الخراط في نصوص" ترابها زعفران" و" اختناقات العشق والصباح"، مع التجديد في الدلالة والشكل وكشف أعماق الأمكنة والشخوص والطقوس، أى بالجملة تأهلت الرواية العربية للخوض في كل الإشكالات الذاتية والموضوعية، واستعمال كل التقنيات الممكنة.

هوامش: (المدخل)

(١) محفوظ (نجيب): بين القصرين مكتبة مصر ص٢٣٠.

(٢) نفس الرواية ص٩٣:٩٤.

(٣) كتبت هذه الرواية سنة ١٩٦٠.

(٤) كتبت هذه الرواية سنة ١٩٨٠.

(٥) يقول الحاكي: " ولكن كانت لى أهداف أخرى قبل النفي، ثم صارت لى أهداف مضببة، بعد النفي، وهشة تعكس حال نفسى ذاتها في تلك الفترة، وإن كان كل سعيى من أجل إصلاحها وتفويتها " ص٧٦.

ويقول أيضا: " أنا لم أنس أنى كنت منفيا، وأن المنفى ليس كبقية الناس، غير أنى اكتشفت أن ذلك الإحساس هو النفى الحقيقي، فالأميرال لم يكن يهدف إلى عزلى في المكان والزمان، وإنما إلى عزلى فكريا وشعوريا

بوضعي بين أناس لا أستطيع أن أفعل من أجلهم أو معهم أى شيء ولا أستطيع أن أشعر نحوهم ومعهم بأى شعور حقيقى عقابا لى على إحساسي، قبل النفي، ببعض ما كانوا يحسون به وجرأتي على ذكره له، عبر الحكاية، في مجلس مخصص للأنس والامتاع !..."ص ٨٩/٨٨.

- الميلودى شغموم عين الفرس دار الأمان ص. الأولى 1988

(٦) الخطاب الروائي المغربي: رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، غانمى عبد الرحمان، تحت إشراف الأستاذ: احمد اليبورى مرقونة بكلية الأداب الرباط ١٩٩١/١٩٩٢.

(٧) شغموم الميلودى عين الفرس دار الأمان ط الأولى ١٩٨٨ ص ٢٨.

(٨) عين الفرس ص٤٠.

(٩) الغيطانى جمال الزينى بركات الطبعة الأولى ١٩٨٩ دار الشروق ص٩٦.

ويقول أيضا :" .. لكن الزينى هز رأسه، قال لا أطمئن إلا لرجالي، أن توجد فرقة بصاصين أخرى، فهذا ما يقلق زكريا فعلا، ربما تسرب أحد إلى بيته، إلى ديوان السر، أصدر أوامر مشددة إلى مقدم بصاصى القاهرة، إلى مقدم بصاصى الوجه القبلي، الوجه البحري، مقدم البصاصين ببلاد النوبة، أن يرصدوا ما يقيمه الزيني، أن يتعقبوا أفراد الفرقة الجديد، من هم؟ أين، كيف يعملون؟" الرواية ص٩١/٩٢.

(١٠) الزينى بركات ص١٣٧.

هناك تقارير أخرى ترفع، وهى كثيرة تراقب حتى التفاصيل مثل :

" مولانا السلطان، تسبب تعليق الفوانيس، بجميع الحارات في تشجيع حريم العامة على النزول بعد العشاء والتجول في الطرقات، والسهر أمام الربوع والأسواق وهذا مخالف للحشمة، وخادش للحياء " خايربك " الرواية ص

١٩٦. وفى نفس الصفحة نقرأ أيضا :

" العيال الصغار لا يرجعون إلى بيوتهم الآن مبكرين، إنما يبقون في الشوارع ساعات ينشدون ويغنون وأحيانا يقلسون ويرجمون مماليكنا بالحجارة، ويتبادلون قبيح الألفاظ، " قوصون "

(١١) الزينى بركات: الرواية تدور أحداثها في مصر، وتعود إلى فترات في الماضى (حكم المماليك في مصر، وكثيرا ما يحدد الراوى الإطار الزمنى مثل: "السرادق الأولى ما جرى لعلى بن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى (شوال٩١٢هـ) الرواية: ص:١٧ أو كما يذكر عاشر شوال عام ٩١٢ هـ ص ٤١، أو ١٥شعبان ٩٢٢هـ ص ٢٤٧.

(١٢) حنامينة: حمامة زرقاء في السحب دار الآداب بيروت الطبعة ١٩٨٨،١ – ١٩٨٨ ص٣٦.

يقول أيضا :" ان ما عناه من لندن، أمكنة قليلة، ومن المؤسف ان المستشفى كان أحدها وأشقاها، وكذلك ساحة البيكاديللي، وحديقة هايدبرك، وحى سوهو، وبعض المخازن، وهو يمر من أمام واجهاتها المغرية بالفرجة، لن كان خليا، وليس هاربا من مواجهة حقيقية مؤلة وراهنة مثله .." الرواية ص:٣٦.

(١٣) الرواية ص: ١٨٩.

(١٤) الرواية ص: ٢٧٨.

(١٥) الرواية ص: ٢٧٨ .

(١٦) الرواية ص: ٢٧٧.

(١٧) الرواية ص: ٢٧٧.

٢ - نحو تصور سوسيو - لساني لقراءة الخطاب الروائي العربي:

تنطلق أسئلة المنهج وإجرائيته من مدى ملاءمته للنصوص الروائية المدروسة، وذلك لصياغة رؤية نظرية واضحة ومنسجمة، أمام ما تطرحه التصورات والنصوص من إشكالات، تتفاعل فيما بينها وذلك من خلال :

- اعتبار نظرية الخطاب بمثابة علم، في ضوء موضوعاتها ومفاهيمها وتطلعاتها النظرية الخطابية ومختلف مكوناتها، وبذلك فمن الصعب فهم مفهوم الخطاب نظريا ونقديا ولسانيا، مع وجود خلفية تعدد مستويات التحليل والأنساق للخطاب الروائي، مع التحوط من الانزلاق فيما يمكن أن نسميه ب " التسيب المنهجي" .

-وترتيبا على ذلك، تتحدد بعض الأسئلة الحيوية، والتى تتعلق بالاختيارات المنهجية لمقاربة الخطاب الروائي العربى ثم الأغراض الثاوية وراء قراءة النصوص الروائية من منظور الخطاب، فالعديد من الدراسات النقدية لا تكلف نفسها عناء البحث في " خصوصية " النصوص، مرتكزة على التصنيف الإيديولوجى والتيماتيكى لها، مثل أية قراءة تتطرق، أيضا بشكل يكاد يكون عقائديا، إلى ملامسة تقنيات النص " المحضة والمطلقة "، وكأن وجودها لا يتحقق إلا بهذا البقاء المجرد الفاقد لجوهره وكنهه، وهو ما يصله بالتحليلات الأطروحية والإيديولوجية المحايثة.

إن القراءة السوسيو - سياسية تمنح فرصا إجرائية وتحليلية للاقتراب أكثر من النصوص وأسرارها، وأبعادها، وما يمكن أن يطرح كإشكالات منهجية ومفاهمية ومقولاتية للقراءة السوسيو- لسانية ذاتها، من حيث تعدديتها ونسبيتها واختلافيتها، ومن شأن ذلك أن يساعد على إغناء القراءات المفترضة، وذلك للإجابة على كيفية اشتغال اللغة ضمن سياقات لسانية وثقافية واجتماعية .

وهذا يقودنا، إلى تجنب الإحتذاء بنموذج منهجى أحادى، وإسقاطه على نصوص تنبض بحياتها وديناميتها، من هنا اعتماد مفهوم القراءة، في ضوء حوارية نظرية جدلية ومتفاعلة.

- إن القراءات السوسيولسانية، ليست مفصولة عن زخمها النظري. من هنا ضرورة الانتباه إلى السؤال الحاصل بين مفارقة أصولها الغربية، لسانيا وأدبيا وثقافيا، المشروطة بمحدداتها التاريخية والإيديولوجية، وكيفية جعلها في خدمة نصوص روائية

عربية لها مجالاتها وخيالاتها ولغاتها، ومحدداتها .

- إن هذا يدفع إلى التسليم بنسبية الاختيارات المنهجية، وتجاوز التطبيقات الحرفية للمفاهيم، من منطلق عناصر الإجرائية والحدود والكفاية النظرية، وهى تحاور خصوبات وخصوصيات النصوص الروائية العربية .

لقد مارس الشكلانيون الروس تأثيرا واضحا في مسار نظريات الخطاب وإنجاز دراسات نقدية رائدة، وذلك بتحديد مجال موضوعهم(١) بالحديث عن "الخصائص النوعية للأدب "ومفهوم" الأدبية"(٢) الذى سيتبلور مع جاكوبسون، وسعى تودوروف(٣) إلى صياغة "لسانية الخطاب" متأثرا بدوره، بـ"النظرية العامة للخطاب" والتى عرفت تطورا مهما مع الاجتهادات السيميائية، خصوصا مع كريماص(٤)، حيث انتقلت المقاربة السيميائية من مستوى الجملة إلى الخطاب، مع الاهتمام بالدلالة. وهذه الدراسات اهتمت أيضا بتحليل النصوص الشفوية والمكتوبة، مع المزاوجة بين الأنثروبولوجيا واللسانيات، في عملية جديرة بالاهتمام، تعيد اكتشاف مقاربات بروب، وهذا الاكتشاف والتنقيب و" التقليب الجديد " لهذا الموروث، تفرضه آليات النصوص الروائية العربية، بكل ما تحويه من خطابات. ومن اللافت، أن زيما(٥) استلهم آراء كريماص السيميائية، وهو يسوق تصورا سوسيو - لسانيا، حول نظرية الخطاب الروائي، تتفاعل فيه عوامل التقاطع والتواصل، حيث تتركز تحليلاته على دراسة البنيات السردية للنصوص والكون الدلالي، والتناص، وهذا ما يستدعى الأخذ بعين الاعتبار شروطها اللسانية والثقافية

والاجتماعية، وبعدم وجود قطائع فاصلة في المقاربات السوسيو- لسانية، والجدير بالذكر فإن طروحات جاكبسون في هذا المجال، التي استندت الى مرجعياتها ومفاهيمها كل الدراسات اللاحقة، مفيدة في قراءة النصوص الروائية العربية، وللإشارة فالعديد من الباحثين الغربيين أمثال زيما، وكريزنسكى(٦)، كريستيفا، قدموا تحليلات سوسيو - لسانية للرواية الغربية مستعينين بآراء باختين، خصوصا ما يتعلق بالتناص والتعدد اللغوي .

ومع كارون(٧) CARO نرى أن نظرية لسانية الخطاب، تأخذ بعدا نفسيا، واتجاها يعتمد على العنصر السيكولوجى في قراءته اللسانية للخطاب، مقترحا مفاهيم متماسكة ومنسجمة، ومستفيدا من مفاهيم النظرية السيميائية لكريماص، مثل مفهوم الدلالة، لكن إخلاصه للجذور والنوايا النفسية الصرفة كان وراء تجسيد مستويات اللغة كبؤرة للتوترات اللسانية والاجتماعية والثقافية والإيديولوجية، فهل بهذا يمكن أن نتناول الخطاب الروائي العربي، بناء على نموذج تحليلى سوسيو - لسانى للخطاب بالاستعانة بتصوراتهم العامة ومراعاة خصوصيات النصوص الروائية العربية اللسانية واللغوية والاجتماعية ؟

ستفتح الاشكالات النظرية والمفاهيم الأساسية المرتبطة بعقود التلفظ، منظورات جديدة، على مستوى طرح الفرضيات ومكونات الخطاب الروائي، من شخوص ومرجعيات زمانية ومكانية، متجاوزة أصناف دراسات الخطاب التي تدور حول المحتوى والمضمون الاجتماعى والسياسي، كما قام بذلك (Simone BONNA-

FOUS)[8] في دراسته التي تنتمي إلى نظرية تحليل الخطاب، وفق المنظورات التي تبلورت في نهاية الستينيات من طرف باختين (M.PECHEUX)و (J.DUBOIS) والذي أكد أن الخطاب ليس تمظهرا حرا فرديا ومعزولا، أو وسيلة إيديولوجية خارج محددات الذات، وجعل من عملية تحليل الخطاب، نموذجا لمقاربة المظاهر الكامنة في الواقع، وليس اللغة، من خلال وجهتين :

أ) تحليل الظروف التاريخية وانعكاساتها، ثم المحتويات وعلائقها في الخطاب.

ب) تحليل الأداة أي اللغة، كمادة تعبر عن شفرة ثقافية محددة، ولون بلاغي معين ومصاغ سلفا .

وبصفة عامة فإن هذه الدراسات، وإن استفادت من نتائج اللسانيات، فإنها ظلت أسيرة لاستراتيجية تحليل مضمون الخطاب ف (S.BONNAFOUS) يتحدث عن الخطاب السياسي، وفيليب هامون (philippe HAMON) يستعمل مفهوم "الخطاب الواقعي"، وهو ما تداولته اتجاهات "النزعة الواقعية"، والتي أثارت اعتراضات نقدية لدى العديد من النقاد .

يرى ريكاردو أن تعدد الآراء حول الرواية يخفي تواطؤا عميقا: "ذلك أنها تستند إلى عقيدة مشتركة ملزمة وشائعة هي الواقعية"[9]، وينتقد الذين يقرنون بين "الواقعية" والميل إلى تكديس الأوصاف، حسب تعبير ريكاردو، فاقتران الواقعية بالوصف يؤدي إلى نتيجة خادعة تدمر الواقع نفسه وتشوه الرؤية، في حين أن خاصية الأدب الجوهرية تتحقق عبر الانحراف، والانزياح، الذي يسمح بمساءلة

العالم، والكشف عن مخبوئه، والمختل من توازنه.

وينطلق تصور ميتران (MITTERAND) من منظور يزاوج بين المرجع السوسيونقدي والمرجع الإيديولوجي في دراسته للخطاب الروائي مستفيدا من المفاهيم اللسانية والسيميائية، وتأثير التاريخ والمجتمع والإيديولوجيا على النص، وكل الخطوط وأسيجة التلفظ العام، والأدلة التي تؤسس خطابا عن العالم، وتبرمج وسائل القراءة، والمعبر الدلالي للقارئ..وهو ما يطلق عليه ب " الخطاب المقدماتي" Le discours préfacielالذي لا يهتم فقط بالميتا - لغوي، ولكن أيضا بالمواصفات اللسانية الخصوصية[11]، وهي ما تشكل مفتاحا لعلامات الخطاب الروائي، كما يستشفه ميتران، وتقوم على جدلية الوظيفة التمثيلية، والوظيفة الإنتاجية في النص، أي العلائق الكامنة بين أنماط الخطاب الروائي: السرد، الفضاء، جدلية التلفظ.

ومن خلال ما تفرزه النظريات اللسانية الحديثة، في علاقتها بالمرجعيات الاجتماعية والمجتمعية والتاريخ، فإنه يمكن القول إن النص الروائي، من منظور مفهوم القراءة، لا يعبر في مجمله، عن معنى أحادي، بل يتوخى إنتاج معنى ثان أو ثالث .. الخ، عبر كل التوازنات الداخلية للنص والدلالة.

وترتيبا عليه، يمكن أن نتحدث عن مفهوم الواقعية، وعن " توهم الواقعية " ووهم القارئ " الذي يجعله يعتقد أن ما يقرؤه، في الرواية هو " الحقيقة " ذاتها أو ما يشبه الحقيقة، وهذا التمييز تناوله ميتران، وهذا قد يدفعنا إلى الحديث عن " وهم الكاتب، الذي كان يظن بدوره أنه يتكلم لغة الحقيقة والمعرفة والمنطق، و "وهم القراءة "

وهذا كله يعيد السؤال حول وظائف علائق النص الروائي بالكون المرجعي l'univers de référence ويرى ميتران أن الرواية نسق، وبالتحديد مجموعة من الشبكات المتعالقة التي لا تدل على التاريخ بواسطة كليتها . globalité

وهكذا فإن من يقوم بدور الوسيط الطبيعي، من منظور ميتران، هو المحتوى الاجتماعى[١٢] الذى ينتمى إلى الخارج نصي - extra) (textuelle والمعنى الذي يحمله التلفظ الروائي، وهو ما يؤدى إلى انسجام وتعاضد المنحى المادى للنقد (Matérialiste) الذي اهتمت به المناهج الأدبية التاريخية، والاتجاهات الشكلانية ، بل يعتبر ميتران أن الاتجاه السوسيو - نقدى ما هو في آخر المطاف، سوى، صورة للنقد السيميائى الحديث .

من هذا المنطلق ينتقد التمييز القائم بين الحكى والخطاب، ملاحظا أنه تنقصه الكفاية النظرية، وتقليدى في تصوره، ولذلك يقترح استعمال مفهوم التلفظ باعتباره مصطلحا عاما بالنسبة لمفهومى الحكى والخطاب، ذلك أننا كثيرا ما نستعمل الخطاب في مقابل القيمة التكوينية للتلفظ أو النص[١٣].

خلاصة القول إن ميتران يعتمد على المنهج السوسيونقدى في دراسته للخطاب الروائي ولنماذج روائية مثل (-Germinal) (théré sé paquin) والتركيز على وظائف مكونات الخطاب (الفضاء، الشخصية، السرد) الرمزية والدلالية، في ارتباط بالتعرجات السياسية والاجتماعية والإيديولوجية، الأسطورية والتخيلية.

وقد تبنى بيير ماشرى (P.MACHEREY)المنظور السوسيو-

لسانى في تحليلاته لـ Paysans بيد انه أهمل الطابع اللسانى والخطابى للإيديولوجيا. إن نظريته الجمالية للانعكاس لا تختلف أو تتميز، من هذه الوجهة، عن النظريات الماركسية التقليدية، إنها لا تجيب عن السؤال المتعلق بمعرفة كيف يتعامل النص الأدبى مع الإشكالات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة .

ويمكن القول، إن الاتجاه السوسيو - لسانى سيعرف تحولا مع باختين وزيما وغيرهم حيث تجاوزوا الطرح الإيديولوجى التقليدى لمسألة اللغة والإيديولوجيا والتاريخ .

إن نظرية باختين، تعتبر ذات أهمية خاصة، في معالجتها للخطاب الروائي، حيث يطرح مسألة الخطاب الروائي، من منظور مغاير لمفهوم الخطاب المتطرف في بنيويته، وينتقد سلبيات الوثوقية الإيديولوجية، وطروحات الشكلانيين والأسلوبية " لقد كانت الرواية، أمدا طويلا، موضوعا لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية، ومجالا لأحكام يصدرها الإعلاميون. كان هناك إهمال تام للمشكلات الملموسة، أو إنها كانت تدرس بسرعة وسطحية بدون الاعتماد على أى مبدأ. وكان خطاب النثر الأدبى معتبرا وكأنه خطاب شعرى بالمعنى الضيق، فكان يطبق عليه بدون أى حس نقدي، مقولات الأسلوبية التقليدية المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية، أو انه يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة: كانوا يتحدثون عن "تعبيريتها " وعن " صرامتها " وعن سلاستها، بدون أن يعطى لهذه المفهومات أى معنى أسلوبى محدد"[١٤].

ويصدر باختين عن رؤية مزدوجة: عبر لسانية أولية ترتكز على

تصور فلسفى غيري، يتبنى معطيات التحليل التاريخى للمجتمع، ونقدية لسانية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلاقات الداخلية والخارجية في أفق تحليل سوسيولوجى لأشكال التعبير الإيديولوجي. ويشكل تعدد اللغات والأصوات والتنوع الاجتماعى للهجات حجر الزاوية في الخطاب الروائي عند باختين، حيث يرجع نشأة الرواية إلى بذور تكونت في أحضان الثقافة الشعبية. ويتلمس مكوناتها في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة وكذلك في "روايات " العصور الوسطى، وبذلك ينتقد الرأى الذي يربط نشأة الرواية بالبورجوازية الأوربية الصاعدة. إن الرواية هى الجنس الوحيد الذي لازال في حالة صيرورة وغير مكتمل في نظر باختين. واذا كانت اللغة تشكل مركزا أساسيا للتنظير الروائي عند باختين – اللغة المحملة بالقصدية والوعى والسائرة من المطلقية إلى النسبية – فإنه يمكن القول مع فلاديميركريزنسكى :" إن باختين يمثل قطيعة حقيقية معرفية في تاريخ النظريات العامة للرواية، حيث أتى بعد شليغل (SCHLEGEL) وهيجل و لوكاتش و تشولوفسكي. إن باختين فتن الغرب بواسطة معرفته الواسعة وأيضا من خلال تماسك ووضوح نظريته الروائية"[١٥] كما أن التحليلات السوسيولوجية لمختلف الأنواع الأدبية، في الماضى – يقول زيما: تبين أننا مرارا ما نحاول شرح "الأشكال" "Formes" الأدبية ضمن سياق اجتماعى معين. إن سوسيولوجيا النص، كما وضحناها، سوف لن تتناول المفهوم التقليدى للشكل (عند لوكاتش مثلا، الذي له إيحاءات مثالية وميتافيزيقية). ينبغى لسوسيولوجيا النص أن تتجاوز

حدود الخطاب الاستتيقى (الفلسفي)، وتمثل في نفس الوقت، المستويات النصية كبنيات لسانية واجتماعية. يتعلق الأمر بالخصوص بالمستويات الدلالية والتركيبية (السردية) وعلائقها الجدلية"[١٦].

ويمكن القول، إن مشروع زيما يتكئ - إضافة إلى النظريات النقدية المختلفة - على محصلة من النتائج النظرية، مستخلصة من أعمال أنجزت من قبل، متوخية تطوير سوسيولوجيا النص[١٧]. وإذا كان زيما يستند على النظريات السيميائية الموجودة، في تشكيل تصوره، وعلى المفاهيم التي ساهمت في إثراء وبلورة وتحديد النظرية السوسيولوجية، فإنه انتقد مفاهيم كثيرة، كبنية الجملة التي تعتبر الوحدة الكبرى في اللسانيات التقليدية (بلومفيلد) إذ لايمكن اعتبارها ظاهرة محايدة. وهى تقع ضمن التنافرات الاجتماعية والصدامات الإيديولوجية، ويقف عند الوظيفة الاجتماعية للجملة في النظرية الكلاسيكية وتعدد الجدالات الأسلوبية (الجمالية). إن قصور الجملة دفع زيما إلى اقتراح مفهوم الدلالة والتركيب كوظائف اجتماعية، وهذا يفرض التطرق إلى الخلفية النظرية لمفهوم التركيب. ان (MOURRAS)[١٨] يرى أن التركيب ضد الحرية. إن العلاقة بين الدلالة والتركيب (السردى) للخطاب الروائي ستكون موضوع النقد عند زيما. يقول :" لا يمكن أن ننسى أهمية البنيات السردية، بالنسبة لسوسيولوجيا النص (كما بالنسبة لسيميائية الخطاب) لأن البنية السردية لنص أدبى أو نظري، هى التي تؤسس، نسبيا الكون المتجانس والمستقل. ان هذه البنية تحاكى وتعيد إنتاج الواقع، وتتحدد

بواسطته. إن الذي يحكى الأحداث (التاريخية مثلا) يريد من خطابه أن يفيد الواقع أو يتماثل معه، إن هذه الإرادة التي لها أصول نفسية واجتماعية (السارد يحدد مصالح مضبوطة) تقوم بدور مهم، في تصادم الخطابات والتوترات الخطابية"[١٩] فأى خطاب حول الواقع لا يعدو كونه خطابا ممكنا. بتعبير آخر، إن مختلف البنيات السردية لا تعبر عن مرجعياتها بشكل آلى إنها أكثر أو أقل احتمالية .

إن زيما عندما يركز على مفهوم الدلالة فإنه يتجاوز بذلك السرديات الشكلية. فأعمال جينيت لم تهتم بالعلاقة بين الدلالة والتركيب (السردى) للخطاب ولم تعالج دلالة الحكي. إن جينيت يكشف عن التقنيات السردية، دون أن يقف عند العلامات الإيديولوجية لهذه التقنيات، في حين أنه بواسطة الدلالة والتركيب، تتمفصل بشكل واضح المصالح الاجتماعية المتنابذة في اللغة، ومن نفس المنظور فإن كان زيما يستفيد من النظريات السيميائية المعاصرة، والنظريات الشكلانية، فهو يلاحظ بصفة عامة، أن السيميائيين المعاصرين لم يطوروا ما يسميه زيما، نظرية سوسيو - سيميائية لذلك يلجأ إلى مفهوم الدلالة البنيوى لكريماص ومساهمات L.J.AIETO? J.KRISTEVA. U.ECO التي تقترح مفاهيم تمكن من كشف العلائق بين اللغة والمجتمع، وتحديدا الإيديولوجيا على المستوى الخطابى وإشكالات اللغة. إلا أن هذه الاستفادة النظرية لا تعني، بالضرورة الاجترار والتكرار، ذلك إن السياق النظرى والشروط العامة، التي يصدر عنها زيما، تختلف عن السياق النظرى لكريماص أو PRIETO ان سوسيولوجيا النص عند زيما تتجه إلى تنفيذ

العلاقات النسقية بين المفاهيم السيميائية والمواصفات السوسيولوجية. من جهة، وبلورة الأبعاد السوسيو - لسانية Sociolinguistique وسيميائية، ومن منظور أن اللغة ليست عالما مجردا ومنغلقا، بل بؤرة لمختلف الايديولوجيات والدلالات، يقارن مستويين: المعجمى والسردى وارتباطهما بالدلالة، ومن ثم ف " إن سوسيولوجيا النص تنطلق من فرضيتين متكاملتين: إن القيم الاجتماعية قلما توجد مستقلة عن اللغة: إن الوحدات المعجمية والدلالية والتركيبية تمفصل المصالح الجماعية، ويمكن أن تتحول إلى رهانات للصراعات الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية"[٢٠] لقد أكد (PECHEUX Michel)[٢١]، في مجال المعجم على الطابع الاجتماعى "للكلمات ". يقول "بالرغم من الإيحاءات السياسية والدينية او الميتافيزيقية لعدد كبير من الكلمات، يظهر أنه من الصعب كشف العلاقات بين اللغة والمجتمع، بالخصوص، في المجال المعجمى[٢٢] لأن علم المعجم (Lexicologie) علم اختبارى ومحدود. إذن فإن تمفصل المصالح الاجتماعية في اللغة، يمكن تمثلها بشكل واضح ونسقى في المجال الدلالى أكثر منه في مجال المفردات، وهذا ما حاول زيما تطبيقه مستفيدا من الإمكانات التي تتيحها الدلالة البنيوية عند كل من (GREIMAS) ١٩٦٦و (MATORE) ١٩٥١ وعلى المستوى السردي، يبقى السؤال المتعلق بمعرفة كيفية تمظهر المصالح المتنافرة والمتناقضة بين الجماعات في المجال التركيبى (السردي) مطروحا وشرعيا من منظور زيما، إن هذا السؤال يهم أساسا القاعدة الدلالية La base Sémantique للنص ومسافته (سيرورته) السردية، والعلاقة التي تتخلل الجانبين. إن الهيأة

الدلالية البنيوية تكتسى أهمية خاصة، بالنسبة لسوسيولوجيا النص، لمعرفة فكرة النصوص النظرية والإيديولوجية والدينية، غير إن زيما، يرى أن سوسيولوجيا النص لازالت في حاجة إلى مفاهيم أخرى لسانية وسيميائية غير موجودة في الدلالة البنيوية .

لذلك يستحضر طروحات باختين - رغم انتقاده له - وفولوشينوف VOLOCHINOV وميدفيديف، نحو تأسيس لسانيات الخطاب، بتفاعلها مع آراء منظرى الخطاب المعاصرين وبالتحديد السيميائية الخطابية التي بلورها (GREIMAS)، لأنه من غير الممكن التحدث بطريقة عامة عن " الكلام " أو " التلفظ" أو " الخطاب" بل من الضرورى تحديد ما نسمعه من الخطاب داخل سياق دلالى وتركيبى (سردي)، لقد تجاوز باختين حدود اللسانيات التقليدية التي تهتم أساسا بالجملة (بلومفيلد) لينشغل بلسانيات التلفظ. لكن زيما يلاحظ أن باختين وفولوشينوف، وفى الوقت المعاصر (Jurgen HIBERMAS) يتحدثون عن " التلفظ أو "الخطاب " بشكل عام .

يبقى أنه بدون شك، غير كاف تحديد – بشكل كلي – الدلالة والتركيب " كأفعال اجتماعية ". وهناك تعريف تم اقتراحه - بطريقة واضحة - من قبل لوكاتش LUKACS، ادورنو ADORNO وكولير (KAHLER)، "ذلك إنه من أجل تنضيد العلاقات بين النص (الأدبي) وسياقه الاجتماعي، من الأنسب تمثيل الكون الاجتماعى L'univers social كمجموعة من اللغات الجماعية التي تظهر تحت أشكال مختلفة، في البنيات الدلالية وسردية التخييل"[٢٣].

إذن، بعد أن لاحظنا أن هناك إمكانية للتوفيق بين مفاهيم باختين وزيما (التعدد اللغوي، التركيب، الدلالة) لقراءة الخطاب الروائي المغربي، وبالتالى تحقيق تكامل منهجى بين القراءة اللسانية الصرفة، والقراءة الإيديولوجية والاجتماعية للغة في ضوء مستويات التخييل الداخلية، في عملية وتفاعل جدليين، يمكن أيضا، استحضار كريزنسكى فيما يخص معالجته للخطاب الروائي، وما يقترحه من طرائق للتحليل، إن كريزنسكى (W.KRYSINSKI) يقدم دراسة متطورة لتحليل الخطاب الروائي من منظور ملامسة التحول الحاصل في الشكل الروائي وتقنيات الكتابة، في ضوء مجموعة من النصوص الروائية الغربية[٢٤] المحللة كرونولوجيا، والتى تكشف عن سلسلة من القطائع الجمالية داخل الأشكال الروائية، إن التقنيات والبنيات السردية والخطابية تطورت عبر توظيف واستثمار الإمكانات المتنوعة التي يتيحها قانون التفاعل، وجدلية الإسهامات النظرية (يبدو تأثير باختين واضحا في رؤية كريزنسكى للشكل الروائي، إلى جانب باحثين آخرين) إن تحليل كريزنسكي، يتوجه إلى مقاربة البنيات الخطابية، من خلال أوليات السرد والفضاء الروائيين. إن الرواية الحديثة في نظره أنشأت فضاء متكاملا وهو ما يسميه كريزنسكى المحايث - سردى (para - narratif)وهو بمثابة بؤرة مسكونة بالإيديولوجيات والدلالات والقيم التي يعبر عنها الكاتب والشخوص، ويمكن النظر إلى النص الروائي الحديث، كما يرى كريزنسكي، من خلال نزعتين متباعدتين، فيما بينهما، غير أن هذا التعارض نسبى relatif.

الرواية كتمثيل (شكل إيحائى ورمزي) وتتجسد هذه النزعة عند

مجموعة من الروائيين من أمثال: روى، (ROA) هنرى جيمس (Henry James)، جـــويس (JOYCE)، دوبلان (DOBLIN)، بروش (BROCH)، موسيف (MUSSIF)، غارسيا ماركيز (MARQUEZ Garcia)، كاربينتيى (CARPENTIER).

القيام بقطيعة مع الشكل الإيحائى والرمزي، في مقابل التركيز على الوظيفة السردية للحكي، ويمثل هذا الاتجاه كل من :هيلميت (HELMUT)، هيسينبيتل (HEISSENBUTTEL)، أوسمان لانس (Osman LINS)، جوليوغورتازار (Julio GORTAZAR)، جيرتريد ستان (Gertrude STEIN) موريس روش (Maurice ROCHE) كما أن الرواية الحديثة تأبى أن تنكتب بشكل خطى ذلك أن الحكى يعرف توترات وتخمينات متعددة: " إن الفضاء النصى ليس فضاء تقليديا. إن أبعاده تتأتى عن طريق العمل الإيحائى للوعى النقدى الذي يجد فضيلته في النص والميتا - نص، في النظريات وفى الميتا - نظريات. إنها بناء إيحائى غير مستقر وثابت. إن الفضاء النموذجى للنص يمكن أن يكون حدسا أو استعارة لكن هذه الاستعارة ذات قيمة ابستمولوجية لأنها تتيح التفكير في النص الروائي كأصل خطابى متقطع وغير متصل "[٢٥].

إن الرواية عبارة عن ملتقى للأدلة وتفريعات متعددة، فكان الاختلاف خلاصة أساسية لتطور شكل الرواية الحديثة، التي يتحدد جسدها النصى بطريقة تهجينية Hybridation للحقول التلفظية والأمكنة التعبيرية (مواضيع متعددة، خطاب فلسفي، بنيات بارودية، شهادات تاريخية ..) ولهذا السبب فإن تعدد الأشكال -polymor

phie الوظيفى للرواية الحديثة يرتبط بملتقى الأدلة (العلامات) Carrefours de signes الذي يجسد اللعبة المزدوجة للتسريد -nar rativisation والتهجين التعبيري، وتصبح الاختلافية التلفظية للسارد مرتبطة بتطوره داخل النص الروائي الذي يزخر بفعل السخرية L'ironie والباروديا، والتناص وتعدد الأشكال، والملفات المختلفة للكلام. وهنا يلتقى كريزنسكى مع تصور باختين للخطاب الروائي الذي يقوم على استراتيجية التعدد اللغوي، والتعاقدات المختلفة والمتعالية للأصوات واللغات. إن الوعى الروائي الحديث دشن حقولا جديدة، وأفرز وعيا أيقونيا (Iconique). كما يقول كريزنسكي، يتجاوز إكراهات الخطاب المشدود إلى اهتمامات النزعة الذاتية. إن الخطاب السردى يقف على حالة تطورية أخرى للرواية الحديثة، ذلك إن فضاءات الفاعل تتداخل مع الكلام الكثير الكامن والثاوى خلف المتلفظ بهL'énonçable[٢٦]

بصفة عامة، فان كريزنسكى يركز على تقنيات وإواليات اشتغال الشكل الروائي وبنياته السردية والخطابية[٢٧]. وأهم العناصر التي تتحكم في تصور كريزنسكى للخطاب الروائي هى :

١) إن تطور الشكل الروائي عبارة عن سلسلة من التموجات والتحولات والتعاقدات المتشابكة التي تلغى السيرورة الخطية .

٢) إن الخطاب الروائي نص وفضاء مفتوح وعالم متعدد الأبعاد والدلالات والخيوط المتشابكة .

فى ضوء ذلك، يتحدد المشروع الروائي بالعودة إلى جسد الرواية نفسها، أى النص وصيغ الفضاءات المندغمة، وملتقيات الأدلة الروائية

المتمثلة في استراتيجية البنيات السردية والخطابية بشكل عام .

هوامش: نحو تصور سوسيولساني لقراءة الخطاب الروائي العربي

1) Théorie de la littérature ?Textes des formalistes russes Traduction? T? Todorov? Ed? seuil coll. Tel quel ?Paris 1965.

2) ibid

3) TODOROV (T) :" les catégories du récit littéraire" Communications ?8 Ed? seuil? 1981

4) COURTES (J) : Introduction a la sémiotique narrative et discursive Hachette université

5) ZIMA (Pierre V) : Manuel de sociocritique Picard 1985

6) KRYSINSKI (Vladimir) : Carrefours de signes essais sur le roman moderne Mouton éditeur la Haye Paris 1981

7) CARON (Jean) : Les régulations du discours psycholinguistique et pragmatique du langage 1re édition 1983 avril Presses universitaires de France Paris

8) Langage 10eme année Revue Trimestrielle septembre 1983 Processus discursifs et structures lexicales par Simone Bonnafous.

٩) جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة ترجمة وتعليق: صباح الجهيم منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى دمشق ١٩٧٧.

10) MITTERAND (Henri) : le discours du roman puf écriture 1ere Ed 80.

11) ibid.. P.7

12) ibid.

13) ibid.

١٤) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة دار الأمان الرباط. ط الثانية ١٩٨٧ص ٣١.

15) ZIMA (Pierre .v) : Manuel de sociocritique op.cit p. 311.

16) ibid. P. 117.

١٧) من خلال تحليله لروايات مارسيل بروست، فرا نز كافكا، روبير موزيل جان سارتر، والبيركامي، وقد أثمرت هذه مجموعة من هذه النصوص الروائية، صياغة هذه الدراسات:

- L' ambivalance romanesque 1980
- L'indifférence romanesque 1982
- Manuel de sociocritique

18) ibid. P. 119

19) ibid. P. 121

20) ibid. P. 125

21) KRYSINSKI (V) : Carrefours de signes essais sur le romon moderne (Op.Cit)

22) ibid. P. 78

23) ibid. P. 91

٢٤) يضع كريزنسكى تصنيفات متعددة تكشف عن الوعى النقدى بمكونات الخطاب الروائي ومستوياته، حيث يستخرج نماذج كثيرة من أصناف الساردين ووجهات النظر المختلفة، والبنيات السردية .

25) ibid. P. 128

26) ibid. P. 130

27) ibid. P. 107

الباب الأول
تقعر المتخيل الروائي: عوالمه ومرجعياته

الفصل الأول
تكثيف وتداخل مصادر الروائي في
(شجر الخلاطة)

١- ١ توطئـــة :

الروائي الميلودي شغموم من الروائيين المغاربة القلائل الذين حافظوا على إصدار نصوص روائية بشكل منتظم، وحضوره يكتسي قيمة عربية لأهمية نصوصه الجمالية. فبعد صدور روايتي "الضلع والجزيرة" سنة ١٩٨٠، في طبعة واحدة، وروايات "الأبله والمنسية وياسمين" ١٩٨٢، و"عين الفرس" ١٩٨٨، و" مسالك الزيتون"١٩٩٠[1]، أصدر أعمالا أخرى: " شجر الخلاطة" ١٩٩٥، وهي ستكون من بين النصوص التي سنتناولها، ثم " خميل المضاجع" و" آل الرندي".

وإذا كان من المشروع التساؤل حول علاقة رواية " شجر الخلاطة" بباقي النصوص الروائية العربية والمغربية (وهي جزء منها)، فإنه من الضروري قراءة مكونات الخطاب الروائي، في ضوء الاجتهادات النظرية للمنهج السوسيو - لساني، وتجلياته المفاهيمية والمعرفية.

٢-١- شجر الخلاطة" و " دلالة المفهوم" :

قبل ذلك، لا بد من الوقوف عند دلالة العنوان، لما سيكون له من ارتباط بأحداث النص وشخوصه، ففي " لسان العرب" لابن منظور[2] نقرأ خلط الشيء مخالطة و خلاطا: مازجه، والخلط: ما خالط الشيء، وجمعه أخلاط والخلط.

الخلط: اسم كل نوع من الأخلاط كأخلاط الدواء ونحوه.

وسمن خليط: فيه شحم ولحم. والخليط من العلف: تبن وقت، وهو أيضا طين وتبن يخلطان "ولبن خليط" مختلط: من حلو وحار. والخليط: أن تحلب الضأن على لبن المعزى والمعزى على لبن الضأن، أو تحلب الناقة على لبن المعزى والمعزى على لبن الضأن،أو تحلب الناقة على لبن الغنم، وفي حديث النبيذ: نهى عن الخليطين في الأنبذة، وهو أن يجمع بين صنفين تمر وزبيب، أو عنب ورطب... وأما تفسير الخليطين الذي جاء في الأشربة وما جاء من النهي عن شربه فهو شراب يتخذ من التمر والبسر أو من العنب والزبيب، يريد ما ينبذ من البسر والتمر معا أو من الزبيب والعنب معا، وإنما نهى عن ذلك لأن الأنواع إذا اختلفت في الانتباذ كانت أسرع للشدة والتخمير، والنبيذ المعمول من خليطين ذهب قوم إلى تحريمه وإن لم يسكر، أخذا بظاهر الحديث. وبه قال مالك وأحمد وعامة المحدثين، قالوا: من شربه قبل حدوث الشدة فيه فهو آثم من جهة واحدة ومن شربه بعد حدوثها فيه فهو آثم من جهتين: شرب الخليطين وشرب المسكر، وغيرهم رخص فيه وعللوا التحريم بالاسكار، وفي الحديث: ماخالطت الصدقة مالا إلا أهلكته، قال الشافعي: يعني أن خيانة الصدقة تتلف المال المخلوط بها، وقيل: هو تحذير للعمال عن الخيانة في شيء منها، وقيل: هو حث على تعجيل أداة الزكاة قبل أن تخلط بماله. وفي حديث الشفعة: الشريك أولى من الخليط، والخليط أولى من الجار، الشريك: المشارك في الشيوع، والخليط: المشارك في حقوق الملك كالشرب والطريق ونحو ذلك...

والخلاط: اختلاط الإبل والناس والمواشي، أنشد ثعلب: يخرجن

من بعكولة الخلاط.

وبها أخلاط من الناس وخليط وخليطى، وخليطى أى أوباش مجتمعون مختلطون...

والتخليط في الأمر: الإفساد فيه، ويقال للقوم إذا خلطوا مالهم بعضه ببعض: خليطى، وانشد اللحيانى :

وكنا خليطى في الجمال، فراعنى جمالى توالى ولها من جمالك

يقول تعالى: (قال لقد ظلمك بسؤال نعجتك إلى نعاجه وإن كثيرا من الخلطاء ليبغى بعضهم على بعض إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وقليل ما هم وظن داوود أنما فتناه فاستغفر ربه وخر راكعا وأناب)(*).

فالخلطاء هاهنا الشركاء الذين لا يتميز ملك كل واحد من ملك صاحبه إلا بالقسمة قال: ويكون الخلطاء أيضا أن يخلطوا بالعين المتميز، بالعين المتميز كما فسر الشافعي، ويكونون مجتمعين كالجلة يكون فيها، عشرة أبيات لصاحب كل بيت ماشية على حدة، فيجمعون مواشيهم على را ع واحد يرعاها معا ويسقيها معا...

وخلط القوم خلطا وخالطهم: داخلهم، وخليط الرجل: مخالطه، وخليط القوم: مخالطهم كالنديم المنادم، والجليس المجالس، وقيل: لا يكون في الشركة، وقوله عز وجل في التنزيل: " وإن كثيرا من الخلطاء" الآية هو واحد وجمع. قال ابن سيده: وقد يكون الخليط جمعا. والخلطة، بالضم: الشركة والخلطة، بالكسر: العشرة، والخليط: القوم الذين أمرهم واحد، والجمع خلطاء وخلط، قال الشاعر:

بان الخليط بسحرة فتبددوا(٣).

وقال الشاعر:

إن الخليط أجدوا البين فانصرموا.

قال ابن برى صوابه :

إن الخليط أجدوا البين فانجردوا
وأخلفوك عدى الأمر الذي وعدوا(٤).

قال بسامة بن الغدير:(٥)

إن الخليط أجدوا البين فابتكروا
لنية، ثم ما عادوا ولا انتظروا

وقال ابن ميادة:(٦)

إن الخليط أجدوا البين فاندفعوا
وماربوا قدر الأمر الذي صنعوا

وقال نهشل بن حري:(٧)

إن الخليط أجدوا البين فابتكروا
واهتاج شوقك أحداج لها زمر

وقال عمر بن أبى ربيعة :(٨)

إن الخليط أجد البين فاحتملا

وقال جرير:(٩)

إن الخليط أجدوا البين يوم غدوا
من دارة الجأب، إذا أحداجهم زمر

والخليط، الزوج وابن العم،

والخليط: المختلط بالناس المتحبب، يكون للذى يتملقهم ويتحبب إليهم ويكون للذى تلقى مساءه ومتاعه بين الناس، والأنثى خلطة،

وحكى سيبويه خلط، بضم اللام، وفسره السيرافى مثل ذلك، وحكى ابن الأعرابي:رجل خلط " في معنى خلط، وأنشد:

وأنت امـــرؤ خـــلط، إذا هـى أرســـلت

يمـيـنك شـيـئـا ، أمـسـكـتـه شـمـالك[١٠].

يقول: أنت امرؤ متملق بالمقال ضنين بالنوال، والعرب تقول: أخلط من الحمى، يريدون أنها متحببة إليه متملقة بورودها إياه واعتيادها له كما يفعل المحب الملق.

واختلط فلان أى فسد عقله، ورجل خلط بين الخلاطة: أحمق مخالط العقل، عن أبى العميثل الأعرابي. وقد خولط وفى عقله خلاطا واختلط، ويقال: خولط الرجل فهو مخالط، واختلط عقله فهو مختلط إذا تغير عقله.

والخلاط: مخالطة الداء الجوف.

وفى حديث الوسوسة: ورجع الشيطان يلتمس الخلاط أى يخالط قلب المصلى بالوسوسة، وفى الحديث يصف الأبرار: فظن الناس أن قد خولطوا وما خولطوا ولكن خالط قلبهم هم عظيم، من قولهم خولط فلان في عقله مخالطة إذا اختل عقله وخالطه الداء خلاطا: خامره. وخالط الذئب الغنم خلاطا: وقع فيها. الليث: الخلاط مخالطة الذئب الغنم، وأنشد:

يضمن أهل الشاء في الخلاط[١١]

والاخلاط: مخالطة الرجل أهله.

وخالط الرجل امرأته خلاطا: جامعها.

وأخلط الفحل: خالط الأنثى

الخلطاء الشركاء... الخليط الصاحب،.. والأخلاط: الجماعة من الناس.

والخلط والخلط من السهام: السهم الذي ينبت عوده على عوج، فلازال يتعوج وإن قوم، وكذلك القوس. قال المتنخل الهذلي:

وصـفـراء الـبـرايـــة غـــيـر خـلـط

كـوقف الـعـــاج عـائـكـــة الـلـــيـاط[١٢]

فـلـمـاذا دخـلـنـا أمـكـنت من عـنـاتـهـا

وأمـسـكـت من بـعض الخلاط عـنـانى[١٣]

والخلط يقال فلان خلط فيه قولان، أحدهما المختلط النسب، ويقال هو ولد الزنا في قول الأعشى:

أتـــانى مـــا يـــقـــول لى ابن بـــظـــرا،

أقـيس، يـابن ثـعـلـبـــة الـصـباح[١٤]

لـــعـــبـــدان ابن عـــاهـــرة، وخـــلـــط

رجـوف الأصل مـدخـول الـنـــواحى؟[١٥]

أراد أقيس لعبدان ابن عاهرة، هجا بهذا جهناما أحد بنى عبدان، واهتلب السيف من غمده وامترقه واعتقه واختلطه إذا استله...

أوردنا أهم وجل الاشتقاقات اللغوية ل " الخلاطة" في مداليلها اللغوية والمعجمية لما له من أهمية في رصد المنعطفات النصية لـ"شجر الخلاطة " التي تنفتح على كل الحقول الدلالية، من جمع وإشراك واختلاط، بين الإنسان والأشياء والحيوان، وأيضا المجامعة، والاعوجاج وفساد العقل...الخ، وهى حفريات تجد لها مغزى في فضاء "شجر الخلاطة" للميلودى شغموم، من هنا يظهر اسم

شخصية، " الدكتور الجيلالى الخلطى "، الذي يكون بوابة للبحث في أصوله المجالية والثقافية، وكما يرى فاولر، فإن الراوى في النص يبدو كمحرر لمادة تاريخية واقعية ومتخيلة في ذات الوقت، كشهادة عن الرموز المهجورة، من خلال تجربة حياتية ذاتية لشخصية الخلطي، وهكذا يكون هذا التماهى المثير بين الخلاطة كفضاء متخيل، والخلطي، كرهان وإحالة على العديد من العلامات والأزمنة وقابلية الخطاب لاستلهام مواضيعه وقيمه، والتغيرات الحاصلة في الذوات الفاعلة في النص .

يقول فاولر: " تعتبر اللغة أداة حية يستعصى اقتحامها فلا تسمح لنا "بقول شيء" دون نقل موقف من هذا الشيء حين نتكلم أو نكتب، فالكلمات أو الجمل التي نختار ترجع الصدى لمستمعينا أو قرائنا، وتصدر مغازى ممكنة تكون جزئيا تحت مراقبتنا، ورغم أن الروائي يكتب دائما بأناة وحرص، إلا أنه يظل خاضعا لنفس أصناف ضغط ما يعنى لكونه متحدثا عرضيا وعفويا"[١٦].

٣-١- أنطولوجية الاسم:

يمكن أن نجلو الفضاء الروائي، ليس بمعزل عن المكونات الخطابية الأخرى، بل إن هذه المكونات تطرح فضاءات، من خلال حوار الشخصيات والأسماء[١٧]، التى يختارها الراوى "بعناية" خاصة، وأيضا بياضات النص:

من خلال الحوار نكتشف أن شخصية الخلطى تنتمى إلى مدينة اسمها مدينة ابن أحمد:

نقرأ ما يلي:

- اسمح لي... أقصد من أية مدينة أو قرية أتيت؟
- من ابن احمد!
- وكنيتك ..اسمك العائلي؟
- الخلطى !
- آه... آه...من ابن أحمد ... وكنيتك الخلطى ! ؟ ...
- يالطيف !" الرواية (ص٨).

وإذا كانت شخصية الخلطى تستدعى فضاءها - ابن احمد - داخل النص، فإن شخصيات أخرى هى أسماء لشخصيات غائبة أو مفترضة تأتى على لسان الشخصية الأخرى المحاورة، التي تستفسر وتتساءل وتتكهن، وتبدو مشاركة عاكسة لثقافة هذا الفضاء غير المجهول، حيث إن العلامات النصية المتضمنة تصفه، وتنحت أسماءه، مثل قدور، الجيلالي، الميلودي، المكي، المعطي، لكبير، صالح، الخلطى نفسه :

" - والناس ...الآباء... ما زالوا يسمون أولادهم بتلك الأسماء البلدية العتيقة: قدور... الجيلالي... الميلودى ... المكى ... المعطي... لكبير... صالح... ولد... ! ؟

- عندنا الآن كل أنوا ع الأسماء كما هى الحال في كل أنحاء الوطن !
- لكن أغلب هذه الأسماء تحتوى على تحريف ما:
- الجيلالى ولكبير والمعطي، مثلا !
- أتريد أن تستخرج منها هى أيضا أكذوبة أخرى!؟ ... هذه الأسماء موجودة في جل أنحاء المغرب، أحيانا بتحريفات أخرى.

إذا سمحت لي بأن أستعير منك لفظ " التحريف!؟ " (الرواية ص٩/١٠).

والمثير أن المميزات النصية للفضاء تغدو موضوع نقاش وحوار بين الشخصيتين الروائيتين الرئيستين بين محاولة التعميم والتخصيص في إطار رؤية جدلية لتعميم الأسماء وجعلها كونية كخاصية لفضاء شامل، وبين محاولة جعلها محصورة على فضاء خاص، ابن أحمد أو الشاوية أو إحدى المدن أو القرى أو الضواحي والحواضر، التي يذكرها المحاور والمحاور، وهي أسماء لا منطق بينها، أو رابطا ظاهريا يشدها إلى بعضها، بل تخدم تشظي الفضاءات الروائية أو التحاور أو الاصطدام ببعضها البعض، إما كأسماء مجهولة، لكن دلالاتها تبرز في ضوء صفاتها ونعوتاتها، أو أسماء تاريخية، أو أسماء ثقافية أو أسماء منحوتة بشكل خيالي، بل أحيانا تتكلم الأسماء كبديل عن الفضاء المذكور، وإن كانت تريد أن تسنده، أو تعرفه، أو تبحث عن مفهومه الغامض أو تظهر خرائطه ومساربه التخييلية، تسمح بمشاهدة منازعة حول" شرعية" الاسم- الشخصية - الفضاء، بل يمكن أن يتكون هذا الفضاء داخل نص " شجر الخلاطة " إذا استثنينا معالم هذه الأسماء والشخوص التي تؤثث الفضاء وتحركه، كما نجد في فصل: " هل تعرف اسمك ! ؟ "

هل بهذا المعنى يمكن القول إن الاسم هو عنوان لفضاء النص ؟

من خلال النص يمكن أن نطل على الفضاء/ الاسم، وهذا ما تجسده الشخصيتان المتحاورتان، فشخصية معينة تربط بفضاء الشاوية، وشخصية أخرى ترى أن كل الأسماء لا مكان لها، إقليمي

116

أو ثقافي، وإنما إطارها هو الفضاء العام وبالتالي فالاسم / الفضاء، من هذا المنظور، ليس حقيقة مُسَلَمًا بها، وإنما يأخذ مغزى من كل الحقائق المطروحة.

وفي هذا الإطار يعمد النص إلى التقاط ما يبدو تافها في الواقع، ويندرج ضمن الأشياء الجزئية و " العابرة " والمتداولة بالأساس في فضاء الشاوية، ولعل استحضارها يأتي في سياق استثمار واستنطاق مدلولاتها من أتون أنسجة متنوعة: جمالية وثقافية فردية وجماعية، ولذلك ليس غريبا، أن نجد تراكما لافتا للأسماء والفضاءات والمتخيل الاجتماعي، جلها ينتمي إلى الهامش، ويتضمن إحالات غير متجانسة، يمكن أن نذكر في هذا السياق الفضاءات الآتية: ابن احمد، برشيد، الدار البيضاء، سطات وهي: (مدن متوسطة وكبرى تنتمي إلى فضاء أعم وأشمل وهو الشاوية) ثم تامسنا، "بورغواطا " الشاوية(حيث يرد ذكرها كلها مع ما يجمعها من تداخل وتطابق وتقاطع تاريخي وتراثي).

نقرأ ما يلي:

" اسمح لي ... أقصد: من أية مدينة أو قرية أتيت ؟

- من ابن احمد!

- وكنيتك ..اسمك العائلي؟

- الخلطي !

- آه... آه...من ابن أحمد ... وكنيتك الخلطي ! ؟ .." (الرواية ص٨).

ويعرفها " الخلطي " كالآتي:

117

" لا أبدا... إنما المدينة يكثر فيها الحمقى والمجاذيب... واليهود... وكان فيها مستشفيان لأمراض الرئة...هل مازال اليهود يزورون المنطقة بكثرة!؟" (ص٩).

لننظر لهذا التساؤل الصادر عن هذه الشخصية الروائية حول أنطلوجية الاسم والفضاء، كواقع وكمتخيل، كمحمولات أصبحت راسخة في الذاكرة وكأن أسماء بعينها نشأت في هذه التربة، وهى بمثابة جلد لصيق بها.

" - والناس ... الآباء ... مازالوا يسمون أولادهم بتلك الأسماء البلدية العتيقة: قدور... الجيلالي.. الميلودي... المكى ... المعطي...لكبير...صالح... ولد ...!؟ " (الرواية ص٩).

وهنا يبدو أن السؤال الذي يحمل في طياته نوعا من السخرية، كتعبير على هامشية هذا الفضاء، يغدو " إسما موحدا" بكل " أنوا ع الأسماء".

" - عندنا الآن كل أنوا ع الأسماء كما هى في الحال في كل أنحاء الوطن!" (الرواية ص٩).

ويمكن القول إن السارد يتخذ من بنيان النص أدوات للحفر في مرجعيات الأسماء ومحمولاتها الثقافية والآنية[١٨]، فهل يمكن القول. إن السارد في رواية " شجر الخلاطة "، يستوحى كتابات تراثية خصصت موضوعها للحفر في الأسماء، وذلك من خلال ما يقوم به من " أبحاث " حول جينالوجيا الأسماء والأنساب والأصول اعتمادا على المتخيل الروائي وسير شخوصه، وامتدادات الحاضر ؟ ومن خلال حوار ثنائى لا نهائى حول الأسماء وأصولها، وما يمكن أن

تعبر عنه، أو تحيل عليه، أو تحدثه من صدمة أو اضطراب أو تواصل وارتباك في الوعى الجماعى والفضاء، ولدى الشخصيات الروائية الفاعلة ورواة الخطاب، حيث إن كل راو يجعل من الاسم المتداول والمطروق أو المغيب علامة على اختلاف في الرؤيا، وتعميق البحث أو التحرى في معجم الأسماء.

وهكذا فإن الأسماء يمكن أن تشكل تمثلات في الوعى والخطاب الروائي وسوسيولوجية الثقافة.

فالاسم قد يكون مرتبطا بالمكان: - "أتريد أن تستخرج منها أكذوبة أخرى !؟ ... هذه الأسماء موجودة في جل أنحاء المغرب، أحيانا بتحريفات أخرى ...إذا سمحت لى بأن أستعير منك لفظ " التحريف"!؟ ..." (ص١٠).

لكن علاقة المكان بالاسم أو الاسم بالمكان كما يصورها النص، هى علاقة رمزية وليست لازمة أو ثابتة أو مقدسة .

" ما علينا ... ابن احمد جزء من عمالة سطات ! ؟ ...

- كان من الممكن أن تكون سطات جزءا من عمالة ابن أحمد أو برشيد ! ...

- ما العيب في ذلك !؟ " (الرواية ص١٠).

يخرج الراوي، إذن، من دائرة منطقة سكانية محددة كى يرتمى في أحضان فضاء عام وهو الشاوية في علاقة بباقى الفضاءات، وكأن الرواة يريدون التأريخ للأسماء ومنحوتاتها في الخيال والمجتمع والذاكرة ثم الأمكنة والأشياء والعلاقات وطبقات الذهنيات والأمزجة والمشاعر، وكل ما يمكن أن يخلف آثارا حية أو ملموسة بغض النظر

عن نوعيتها وهل هى تعود لاجتراح ما في الذاكرة وما تحمله من أحزان وأفراح وآلام، أو اجتراح في الحاضر وما يطرحه من أسئلة وتداعيات.

وقد يدفع الاسم، من خلال صوت الراوي، إلى قراءة مدى التحريفات والتشوهات التي لحقت الاسم، وهى مسوخات تشمل هوية ثقافية برمتها، لتمس: أيضا هوية التاريخ وتفاصيل العلاقات الحميمية والإدارية والاجتماعية، على الأقل في مراحل معينة لا زالت تلقى بظلالها على مختلف العلائق والتصورات الذهنية السائدة، وهذا سيبدو في الأسماء المتداولة :

- "لكن أغلب هذه الأسماء تحتوى على تحريف ما: الجيلالى ولكبير والمعطى مثلا!" (الرواية ص.(9/10

ففى الحوار الثنائى بين شخصيتين رئيستين تؤطران الخطاب الروائي سيبرز ذلك الانتقال من مستوى أعم إلى مستوى خاص. وفى سياق هذا الحوار، وجوابا عن سؤال للشخصية المحاورة، سيعلن الطرف الثانى / الشخصية الروائية، عن الاسم، و حكايته، حكاية تسجيله وتدوينه و" اختياره" الاعتباطى أو عن طريق المصادفة، ويترتب عن هذا انكتاب موضوع الحكى حول الاسم في حد ذاته كموضوع انطلوجي، للذات والرواية، بل الاسم في هذا السياق، هو بؤرة الحكاية والحوار وصراع الأفكار ف: " مصطفى شيش كباب" الاسم الذي سيجعل الحديث يدور حول " فضائح بدايات الحالة المدنية في المغرب"، وهى مرحلة لم يدون فيها كل ما أفرزته من علاقات اجتماعية مع أنماط في التفكير، وبدايات

الاستقلال في المغرب، وهو الاسم الذي يعكس نماذج أخرى، من طينة نفس الاسم، وهو ما يسميه" مصطفى شيش كباب" نفسه ب " الأسماء اللعينة"، وهى أسماء ألصقت بأصحابها، دون سابق إخبار، وبطرق قدرية غريبة، ومن ضمنها " حكاية مصطفى شيش كباب" حيث ذهب والده صحبته وكذلك عمه، ليطلب كل واحد منهما دفترا للحالة المدنية، وبعد تقديم كل الوثائق وتفسير المطلب، والتعبير عن الاسم الذي تريده العائلة، وهو اسم ليس جديدا بالنسبة للعائلة منذ قرون، وهو " أولاد الدلائي"، لكن "مزاج الموظف"، " اختار" وسجل الاسم العائلى التالي:" شيش كباب" وبالنسبة للعم وأبنائه كان نصيبهم من عبثية ومزاجية هذا الموظف " " بوقرن" .

يقول السارد: " .. فكتب الموظف في هدوء وسادية أمام الاسم العائلي: بوقرن ! ... وهكذا تشتت العائلة في الحالة المدنية والمجتمع: واحدة باسم " شيش كباب" والأخرى باسم " بوقرن" ... واحدة تنتسب إلى الخلاعة وخفة العقل والأخرى إلى الحيوان والبلادة... ولقد حلمت أكثر من مرة بهذا الموظف أحلاما كابوسية... إلى الآن ما زلت أتخيله في شكل مارد مكلف بمهمة المسخ في الدنيا..... يمسخ الأفراد والعائلات والقبائل والمجتمعات حسب هواه" (ص١٨/١٩). أى أن الاسم في الرواية يمكن أن نعتبره عنوانا لكل تجليات الانحراف والانزياح والمسوخ.

وهو مسخ - كما رأينا - شامل مس العلاقات وهويات الأشياء في جوهرها، حيث يتكرر لفظ المسخ، لا ليدل على اللفظ في معناه، وإنما ليعكس صوراً اجتماعية وسردية وذهنية، مثلما يتكرر لفظ

الاسم.

فى المسخ: المسخ، يمسخ، أسماء المسخ، ممسوخا، ماسخ، ممسوخ، الماسخ، الممسوخ، مسخا، اسم ممسوخ، مسخنا، أى أنه جاء في جل الصيغ النحوية والصرفية والتعبيرية، ضمن سياقات سردية متوتبة، وتبرر منطوق سردها، من خلال ما تكشفه من علاقات.

وتتكرر مثل هذه التوصيفات بأشكال وملفوظات نصية ولغوية أخرى، حيث يتحدث السارد عن الأسماء اللعينة، ،أسماء الإعاقة، والأسماء اللقيطة..

ومسألة الاسم على طول المتواليات السردية والحوارات، تعكس مختلف التجليات والعوالم التي تتصارع فيما بينها: سواء في: أيها المعوق ...!، (ص٢٧/٤٧) أم في الفصل الأول المعنون.

ب: " هل تعرف اسمك ! ؟ " أو الفصول الأخرى: هذا لكى أسمعك ! / اسخر منى لنضحك معا، أو" عين المعيش ".

فى هذا الإطار يمكن أن نقرأ :

- ما اسمك ! ؟ قل لي: هل لك اسم ؟ أناس كثيرون لهم أسماء في الحالة المدنية ولا اسم لهم في الواقع... أو لهم أسماء أخرى يعرفون بها... أنا أعرف واحدا لم يكن على علم بالاسم الذي يحمله في بطاقته الوطنية ! ... وأنت، هل لك إسم... هل تعرف اسمك. (ص٧).

كان هذا مفتتح الرواية الذي اعتمد على تسريد " الاسم " كتيمة وجودية وحكائية، لينثال بعد ذلك الاسم في صور مختلفة: اسم

شخصي، أو عائلي، أو مكان، أو مدينة، أو قبيلة، أو أسماء تراثية أو ثقافية أو شعبية أو تسميات للهزل وكل التناقضات والمفارقات والإحالات، حتى إن السارد يكاد يعبرعن نظريات للأسماء المتمثلة في:

الأسماء الشخصية والعائلية وأسماء الساردين:

الجيلالي، الخلطي، الحاجة الحمداوية، قدور، المكي، المعطي، لكبير، صالح، محمد ميلود الدمشقي، سليمان البغدادي، إبراهيم الكرداني، فاطمة الزحافة، قشبل وزروال، قرزز ومحراش، سيدى امحمد البهلول، العروبية، مصطفى شيش كباب، بوقرن...الخ.

أو الألقاب والأوصاف الاسمية والنعتية من مثل: الفاسي، المراكشي، البيضاوي، السطاتي، لمزابي، السوسي، الريفي، الكتاني، الخراز، الوزان.

بالإضافة إلى أسماء المدن والأماكن والفضاءات، وهى بدورها كثيرة، مثل: ابن أحمد، برغواطا، المقابر، المزارات، أولياء المغرب، عمالة سطات برشيد، الدار البيضاء، الشاوية، المغرب.

ويهمنا من هذا، أساسا، القيمة الجمالية، التي يضيفها هذا التوارد السردى والثقافى أيضا، وما تنجزه من تحويرات نصية إضافية، ويكفى أننا هنا نثير إشكاليتين: المسخ، والاسم، ضمن باقى العلامات السردية الخطابية في " شجر الخلاطة".

بأى معنى يتناول الخطاب الروائي، في هذا السياق، المسخ؟ هل هناك منظور واحد يتحكم في الاستراتيجيات السردية والنصية: لماذا المسخ وما هى آلياته ؟ ما هى صلاته بالتحولات الثقافية والروائية والزمن الراهن بكل أبعاده وتمفصلاته؟ في لسان العرب لابن

منظور[١٩] المسخ يدل على تحويل صورة إلى صورة أقبح منها، وفى الجانب الخلقى والتهذيبي، تحويل خلق إلى صورة أخرى، والمسخ والمسيخ، أى مشوه الخلق، وقلب الخلقة من شيء إلى شيء.

والمسيخ من الناس، الذي لا ملاحة له، ومن اللحم لا طعم له، ومن الطعام،الذى لا ملح له ولا لون ولا طعم.

قال الأسعر الرقبان، وهو أسدى جاهلي، يخاطب رجلا اسمه رضوان:

مسسيخ مليخ كلخم الحوار

فلا أنت حلو ولا أنت مر[٢٠].

وكذلك مسخت الناقة، أى هزلت وأدبرت من التعب وكثرة الاستعمال.

قال الكميث يصف ناقته:

لم يقتعدها المعجلون ولم يمسخ مطاها الوسوق والقتب[٢١]. وإذا تجاوزنا الفهم اللغوي للمسخ والمسوخ، والوقائع" العادية" التي يمكن أن تحصل في هذا الباب، فإنه يجدر بنا استخلاص مرتكز حيوى يقوم عليه فعل المسخ، وهو آلية التحويل والتشويه في أغلب الحالات، وفى أحيان أخرى إضفاء أوصاف الخرق والسحر على المحولات النصية، أو الكائنات السردية التي يستضيفها الخطاب الروائي أو العوالم والأشياء. في" شجر الخلاطة " تتخذ آليات التحوير والتشويه أبعادا أخرى، فالمسخ لا يصيب كائنات أو شخوصا روائية في حد ذاتها، وإنما يستهدف المسخ صورا ذات قيم رمزية وتخييلية، وتحتل مختلف الكيانات حيزا مهما، فيما يمكن اعتباره الوجود الموازى أو

الظل، مثل الاسم الذي يملك تلك " القدرية" أو الحتمية الإدارية، أو ذلك الارتباط الأسطورى الذي يخضع لمزاجات وثقافات وأحداث وصدف، وحسابات واختيارات خارج الذات، بل حتى الألقاب التي تلحق ب " أصحابها" عبثا، فإنه لا يمكن تحطيمها وتحطيم آثارها، وهو ما عبر عنه السارد ب: الأسماء اللقيطة، وأسماء الإعاقة... كتجسيد للتحويل والتحريف الذي يمس الهوية الثقافية والتاريخية والعقدية والسياسية والاجتماعية والمشاعر والأمكنة والأزمنة.

نقرأ ما يلي: " - ربما ... لكن الأسماء في الشاوية تبدو مليئة بالتهكم، بالضحك بالسخرية، بالتناقضات والمفارقات ! " (الرواية ص١١).

أى أن التحويرات أو المسوخات التي تشمل الأسماء مجرد عتبة لتحويل أشمل وجوهري، إنه بمثابة حفريات في الاهتزازات والتصدعات التي تلخص مسارات حضارية وتاريخية.

" - إن الباحث يمكن أن يكتب تاريخا بأكمله، تاريخا شاملا فقط بتحليل مكونات هذه الأسماء وبتحليل الإحالات الكثيرة والمعانى المرافقة... في هذه الأسماء يكمن مجمل تاريخ العرب ! "(ص١٣).

هكذا يعلق السارد، فالأسماء قد تكون مرتبطة بمأساة لعلم تاريخى أو حادثة أو جهة: وهى مأساة ذاتية ومجتمعية أو أنطولوجية، وتعكس أيضا الصراع القائم بين الحاضر والماضي، وقد يحضر المجد والتعالي، أو السخرية والهزل، بل إن الأسماء تكون إفرازا للطبقات والفئات الاجتماعية، والعصور القديمة والجديدة، أما الأزمة الذاتية أو المأساة الخاصة للشخصية الروائية مثل " أبوقرن "

أو " شيش كباب " فهى مأساة مرحلة بكاملها شوهت فيها الأسماء والتواريخ والعناوين والهويات، والجذور، والعلاقات الاجتماعية، التي وجدت نفسها أمام أحكام " مزاج الموظف" الذي وضع الأسماء، وخلق هذا التحويل الإسمي، ليكون إسما لقيطا" أو اسما مستلبا".

" - الكثير من التشويه...وفى حالات لا تحصى... وهذا الموظف الأداة لم يكتف باختيار اسم ممسوخ بالعربية لعائلتي... لقد أضاف مسخا آخر لنفس الاسم العربى بواسطة الحروف اللاتينية إذ كتب أمام الاسم العربى ما يمكن نطقه بصورتين: أحشيش كباب أو " هشيش كباب" (ص٢٠).

وهذا المسخ الرمزى ينطرح كمعادل لكافة أشكال الاستيلاب، وهذا ما تعيه الشخصية الروائية المستلبة/ مصطفى شيش كباب كما تعى ما تتعرض له نتيجة هذا الاستصدار الإداري" باختيار اسم " هذا يدفعها إلى البحث عن أشكال المقاومة والمحاورة = محاورة الذات والتاريخ وهو ما ينتج عنه تحويل مضاد أو مسخ مضاد، فالموظف الذي تسبب في هذا الحجم من المأساة، هو في منظور مصطفى شيش كباب مجرد حيوان خرافي"... قد مسخنا بأشكال عديدة وعلى مستويات متباينة: مسخ والدى أمام نفسه وأفراد أسرته وتاريخ العائلة كله... مسخ لكل واحد منا أمام نفسه وأقاربه... مسخنا أمام أهل البلد...فى الوطن كله... ثم مسخنا مسخا عالميا . أمام العالم بأكمله !" (ص٢١).

لكن سرعان ما يتخلى المحاور - الشخصية الروائية عن رد الفعل تجاه ما حدث، بوضعه في سياق أهم، وهو المسخ العام، أو

الانسلاخ القسري، ف " الموظف" بدوره لا يعدو كونه ضحية، لأنه يفتقد للمقومات البشرية، و"مجرد آلة" " وضحية مسخ بدوره" حسب تعبير الحوار السردى بين شخصيتين روائيتين، ف: " أحيانا كثيرة أتعجب من أفعال صغيرة كهذه، كاختيار اسم " أفعال تدوم رمشة عين وتكون لها عشرات النتائج على وجودنا البسيط" (ص٢١) بل إن المستوى الثقافى للشخصيتين الروائيتين الرئيستين: مصطفى شيش كباب (حاصل على دكتوراه في الانتروبولوجيا) والجيلالى الخلطى (حاصل على دكتوراه في الفلسفة من السربون)، لم يشفع لهما باجتثاث "عقدة المسخ الاسمى "، فشلل الخلطى الجسدي، شلل أيضا معنوي.

وإن كانت هذه الشخصيات مدفوعة بتأزم وعيها، وما يسبب لها من آلام واختناقات وعدم قدرتها على التخلص من آثام أسماء قاتلة ومميتة، فإنها مع ذلك تسعى إلى التخفيف من وطأة أسماء أوهويات قسرية تدرك أنها لا تستطيع التخلص منها، نهائيا " فمصطفى شيش كباب" يشير إلى المصطفى كإسم من أسماء النبى وإن كانت علاقته ب " شيش كباب" عبثية " وغير منطقية" وفى غياب الشرط الإنساني، فإن المسخ يجثم على كل العلاقات الاجتماعية، ومن خلاله يعمد السارد إلى تعميم المسخ، فالإنسان في هذه الحالة لا يخرج عن دائرة الآلة أو الحيوان، وهى الحالة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عاشتها أوربا بتصاعد النمط الرأسمالى وقيم التدمير والحرب والأزمة، وهو ما عكسه الناقد غولدمان، في مقاربته للرواية الأوربية وتعقد العلائق الرأسمالية واصطدام البطل الروائي / البطل

الإشكالى بإكراهات الواقع حسب مفهوم غولدمان أو لوكاتش .

فهل الواقع العربى يجتاز نفس المرحلة ؟ أم إنه في مواجهة أشرس وأعقد لما عرفه العالم الغربى والعالم برمته من تطورات سريعة وضعت العلاقة مع الذات والموضوع في مأزق ووضع مربك ومحرج!

بدون شك فإن آلية المسخ هذه، هى آلية أيضا للبحث عن جمالية للخطاب الروائي من خلال ما تثيره من استفزاز. ومسخ أو تحوير الاسم والهوية والشخصية الروائية واللغة، والسرد، وهذا ما يتضح من كلام حوار ثنائى في محاولة لفهم أو تفسير اسم الخلطى :

" - أحاول أن أفهمك... ماذا ! ؟ نعم أحاول أن أفهمك ... مثلا...أن الخلطى لا يحيل على عرق أو جهة ... ! إنما على حالة سيكولوجية متوارثة ... حالة في العائلة منذ قديم الزمان... الخلطى مخلوط بالمعنى النفسى والعقلى ... ضعيف التمييز كما يقال في العربية: خلط المريض، أى أكل ما يضره... أو خلط في الكلام، أى هذى... والخلط و الخليط هو من خولط في عقله، أى اضطرب عقله واختل فهو أحمق، به خلل أو فسد أو اعوجاج أو اعتكار أو زيادة في نفس الوقت نقصان، كما في "جمل مختلط" أى سمن حتى اختلط الشحم باللحم، أو في ولد الزنى بأنه " خلط ملط "، أى مختلط النسب، أو في الأوباش بأنهم أخلاط القوم أو في الكثير الاختلاط بالناس والتملق إليهم عندما تقول " خلط " (ص٥٢/٥٣).

وهذه المسوخات تطرح الأسئلة حول باقى النصوص الروائية لنفس الكاتب أى الميلودى شغموم في " عين الفرس"[٢٢] أو "الأبله

والمنسية والياسمين"[٢٣] وفى كتابات روائية مغربية وعربية، وهو ما يمكن أن نعثر عليه في كتابات وثقافات تخييلية أخرى مثلا الثقافة الهندية والآسيوية القديمة والمعاصرة، ونصوص تخييلية وعجائبية كثيرة[٢٤] ، وأيضا في الأعمال اليونانية وكل الثقافات الإنسانية.

إن العديد من الكتابات العالمية والنصوص الروائية تحاول أن تخرج من النفق المظلم الذي فرضته العلاقات الآلية والمشيأة، عبر البحث والتنقيب في هذه الثقافات المليئة بالتخييل وشساعة التعبير[٢٥]، وكذلك المسوخات الموجودة في النصوص المقدسة، والنصوص الاحتفالية والكرنفالية والتراث الشعبى والحكاية الشعبية بمظاهرها المغربية والمصرية والسورية والعراقية...الخ إذا اعتمدنا التقسيم الجغرافى والسياسى والتى تتطلب دراسات خاصة، بيد أنه من المفيد الوقوف عند مميزات النصوص وأشكال التعبير حتى يتسنى لنا إدراك مدى تأثر خصوصية نص" شجر الخلاطة" في تماسه بثقافة لا حدود لها، أبدعت في صياغة التحويرات والمسوخات من الإنسان إلى الحيوان أو العكس وأحيانا من أشياء جامدة إلى كائنات (إنسان - حيوان - شبح - جن - حشرة - طيور...) نأخذ في البداية أمثلة من الحكاية الشعبية، مع استحضار الفلكلورى السوفياتى المعروف، فلاديمير بروب، الذي نشر عمله الهام في سنة ١٩٢٨: مورفولوجية الخرافة[٢٦]، ذلك أنه لرصد المراحل الكبرى التي قطعتها صيرورة السرديات، من اللازم الاحتفاء بهذا الباحث الذي كان له الأثر الكبير على مسار الاهتمام والعناية بهذا المجال، إنه بروب، الذي درس نظام الحكى في الخرافات العجيبة وقارب أبنيتها

الحكائية، وأجزاءها المكونة لها، والعلاقات فيما بينها كما تناول الخرافات من منظور وظائف وأفعال الشخوص كأجزاء أساسية للخرافة.

في هذا السياق، لابد من ذكر بعض الأسماء التي ساهمت بأبحاثها وطروحاتها في بناء الأبوة الشرعية لسرديات معاصرة من أمثال: توماشفسكي، والبنيوي لفي ستروس[٢٧] بعد ترجمة كتاب بروب المشار إليه إلى الإنجليزية. ونفس الشيء بالنسبة لبريمون في دراساته التي اتخذت من الحكاية موضوعا لها حيث يعتمد على بروب في حصره للوظائف كما يقدم كرونولوجية لها، وأيضا تأثيره على المقاربات النقدية اللسانية والأدبية، وهي أدوات ومفاهيم، يمكن أن تسعفنا في متابعة التحويرات والمسوخات النصية، في الروايات المدروسة في ارتباط بمساءلات محور أساسي، وفاعل في ثقافتنا وتراثنا وهويتنا المغربية والعربية، يتعلق الأمر بالحكاية الشعبية أو كل الخطابات التخييلية والتي في نظرنا لم تنجز حولها دراسات تشفي الغليل، لاعتبارات كثيرة، لا يسمح المقام الآن بالتطرق إليها بكل تفصيل وروية، ومع ذلك نرى من الضروري العمل على القيام بعمل علمي ومجهود فكري ونقدي، ليبدأ في الشروع في التنقيب عن الحكايات الشعبية وتوثيقها وتجميعها وتصنيفها، ومن ثم دراستها، وفق مناهج لسانية ونقدية ومعرفية تساعد على إظهار غنى الحكاية الشعبية ويمكن لكتاب وطروحات بروب أن تكون مفيدة في هذا المجال.

٤-١- تجذر تنوع المسخ في المحكي الشعبي ووظيفته الروائية :

إن الحكاية الشعبية، تشكل ثقافة مجتمع في تنوعه، ورؤى فئاته، وموروثاته على مستوى الحكي الشعبي، الذي هو بمثابة وعاء تاريخي لوعي الإنسان المغربي والعربي، وباقي الثقافات الإنسانية الأخرى في ائتلافاتها واختلافاتها.

فالإنسان " يخترع" بواسطة الحكي والحكاية، كيف يرفه عن نفسه؟ كيف يطهرها ويشذبها؟ وكيف يردعها؟ وكيف يحررها؟ وكيف ينتج العبرة أو الحكمة أو الموعظة أو التجربة؟ ثم كيف يساهم في تكوين المخيال؟ وأيضا النصوص، واستحضار مصادر الحكي وأنسابه وأصوله، واستثمار الزمن، وما تحتفظ به الذاكرات من سرود قادمة من أزمان عتيقة وغسق الليالي، و "كثبان" الذات، وجيولوجيا الإنسان وخطاباته من ضمنها: الحكاية، الرواية، الفقه... في وقت لم تكن فيه الصورة تحتل أو تحتكر كل المشهد الثقافي، والتي لم تنقص راهنامن واقع الحكاية الشعبية والحجايات ومجالاتها الواسعة على مستوى التلقي، وهذا ما تحاول النصوص الروائية المدروسة أن تثيره بطرائق أخرى .

إن الحكي بصفة عامة كما يؤكد بارت[٢٨] في دراسة له، له أهمية خاصة ويكاد يأخذ " حضورا كونيا" باعتبار أن الحكي نشأ وتبلور بشكل مساوق لتاريخ البشرية.

وعليه، فبالإضافة إلى " السمر الأسري " الذي يكون الاستمتاع بالحكاية الشعبية هو " وجبته المفضلة"، أو لذة النص بمفهوم بارت في كتابه " الدرجة الصفر في الكتابة"[٢٩]، النص كما يكتبه أو يرويه أحد الأفراد، أو ساردون كثر، فإن هذه المسوخات يمكن أن نجدها

أيضا في الحارات المصرية القديمة، كما يتمثلها نجيب محفوظ الروائي المصرى[٣٠] وروائيون آخرون وكذلك في الأحياء والأماكن التراثية والبوادى والقبائل العربية.

فهذه الأمكنة تستطيع أن تعبر عن تلك الاستمرارية للأزمنة والفضاءات والأشياء والعلائق، " والسلطة القاهرة" لفعل الحكى والحكاية، كما هو الأمر بالنسبة لجامع الفنا بمراكش[٣١]، الذى هو مكان " للقص" بامتياز فيه يكثر رواة من كل حدب وصوب فيهم: "الأحمق" و"المتعقل" و"البهلوان" و "المستهتر" و "المتهتك" و"العدمى" و"المحرض" لفعل الرغبة وغيرها من الأفعال، ويجمعهم عنصر واحد هو "الحكاية" التي تنتهك المألوف بأبعاده الخرافية والتحويرات اللغوية والأثاث والملابس، وكائنات حيوانية، وأشكال تعبيرية موازية فيها تجسيد جمالى للمسخ. فلا غرو أن يأسر هذا المكان بحكاياته كتابا عالميين، مثل الروائي الإسبانى غويتيسيلو، الذي استوحى فضاء جامع الفنا وثقافته في جل أعماله.

كما أن الحكاية تنتشر في كل التجمعات الشعبية والإنسانية مثل الأسواق والحلقات، والمواسم، والزوايا، ومن بين الأماكن الأخرى التي تعد فيها الحكاية عبيرا متميزا، السجون من أجل تزجية الوقت، وقهر أو التخفيف من وطأة المكبوث والحرمان والسفر عبر الحلم للخروج من هذا القيد، وأيضا من أجل التربية الاجتماعية والعاطفية.

وهنا يمكن نقل بعض الحكايات الشعبية، لاستكناه كيف يصبح المسخ في الخطاب الروائي أو الخطاب التخييلى بصفة عامة مركزا لتطور السرد والبناء الحكائي.

الحكاية الأولى: هاينة والغول (وهى حكاية مشهورة)[٣٢]

يحكى أن امرأة كانت آية في الجمال تشغل البال وتسحر القلب أحبت ابن عمها وبادلها الحب: وقد تواعدا على الزواج وبينما كانت، في إحدى الأيام صحبة رفيقتين في الحقل تجمع حزمة الحطب لنقلها إلى الدار - الشيء الذي لم تفلح فيه لحجم الحزمة - باغتها الغول واقترح عليها الزواج مقابل نقل الحزمة بعد أن انبهر بجمالها، فتظاهرت بالقبول وحينما وصلت تركته في الخلف وامتنعت عن الخروج إليه.

- فشرع في المناداة عليها: آهاينة جيبى المشهاب

فقالت: تجيبو ليك أمى

– فقال لها: يعطيك ويعطيها الغمة

فقالت: تجيبو ليك أختي

- فقال: يخويك ويخويها

فقالت: تجيبو ليك خالتي

- فقال: يخليك وخليها

فقالت: تجيبو ليك عمتى

- فقال: يعميك ويعميها

وحينما تعبت من الحوار والجواب أشارت عليها أسرتها بالاستجابة لطلبه، وعندما باشرته، ألقى" بالمشهاب" أرضا، وطار بها بعيدا إلى خلوته، وأصبح يطعمها من صيده المختار ويقدم لها بالخصوص، الكبد والقلب من أضحياته، وكلما خرج يشد وثاقها جيدا حتى لا تتمكن من الهروب. ومع ذلك استغل ابن العم غيابه

ذات يوم واتفق معها للبحث عن وسيلة للتخلص من الغول، واتفقا معا على خطة تقضى بإطعامه مخدرا، حتى لا يشعر بما يدور حوله وحتى يستغل الوقت الكافى والمناسب للقيام بالعملية.. وهذا ما حدث، وقبل مغادرة المكان المعلوم حرص ابن العم على تنبيه وتحذير كل الأشياء الموجودة من أدوات وأوان وملابس وأحجار لكنه نسى إخبار "المهراز" بالموضوع .

وانطلق ابن العم وخلفه حبيبته على ظهر حصان جموح يسابق الريح. وما هى إلا لحظات حتى تحرك المهراز: طن، طن، طن هاينة مشات، الراس اللى ما يفطن..هاينة مشات.

طن، طن، طن ...هاهينة مشات الراس اللى ما يفطن: هاينة مشات.

فنهض مذهولا، يبحث عن هاينة التي لم يجدها فانطلق كالسهم يجر خيبته خلف هاينة، التي اغرم بها إلى أن أدركها وكاد أن يلتقطها لكنها في الوقت الذي كان فيه ابن العم مشغولا بتحفيز حصانه على استخراج كل طاقاته، انهمكت هاينة بإلقاء ما حملت معها على الأرض، من زجاج ومسامير: ومع ذلك فإن الغول ظل قادرا على مواصلة العدو، بعد أن ينقى قدميه المتوحشة من هذه الأدوات الجارحة والتى كانت ترمى بكميات وعدد لا يحصى، وحتى أصبحت الطريق مبتلة بالدم وحين حل الليل ولم يبلغ مقصوده، تمكنت هاينة من الاختباء وارتدت جلد كلبة سلوقية وتاهت وسط الكلاب.وبقى الغول يصرخ ويعوى حتى أوشكت الأرض أن تنبلج من شدة صوته وتألمه لفقدانه لهاينة ويستفسر في نفس الوقت عن أحوالها.

- آهاينة آش عشاك ليلة ؟

فتجيبه:

غذاى نخالة، وعشاى نخالة: ورقادى بين الكلاب

- فيقول الغول :

ويلي، ويلى.. ويلى الطوير وحدو.. ويلى وحدو.

وبقيت على هذه الحال إلى أن رأت ثلاث فتيات يجمعن الحطب فاختبأت وسط حزمة من الحزمات وعند وصولهن إلى الدار كان الغول يصيح ويصيح :

آهاينة آش عشاك ليلة.

فقالت: عشاية فتات، وعطايا بتات، ورقادى وسط البنات.

فقال الغول: ويلي، ويلى ..ويلى الطوير وحدو..ويلى وحدو.

فسمعها أهل الدار، الذين أزالوا جلد السلوقية، فكانت أمامهم، امرأة فاتنة دوخت الألباب وأراد أن يتزوجها كل من كان حاضرا؛ واحد أعور وثان أقرع وثالث حسن الخلق والخلق.

ولتفادى ما قد ينشأ من عراك بين المتنافسين، أو ما قد يفرض من أمر واقع لا تطيقه هاينة اقترحت على الثلاثة أن تطليهم بالحناء على أياديهم ومن أخذت لونها عليه تتزوجه، وبعد الموافقة، ملست أيادى الأعور والأقرع بنبات الكزاز، في حين وضعت الحناء على الثالث، وفى الصباح كان لها ما أرادت .

الحكاية الثانية: الأميرة التي ولدت جروا[٣٣]

فى غابر الأزمان كانت فتاة جميلة، وحيدة أبيها، ومات في ظروف صعبة فذهبت الفتاة إلى الغابة، واحتمت بشجرة، بعد أن

طلبت منها أن تعلو وتعلو. لتقيها من كل شر أو خطر محتمل، فسمع السلطان بجمالها، الذي رغب بها فتطوعت عجوز من أجل إحضارها.

وهكذا ذهبت إلى تحت الشجرة وبدأت تحلب البقرة من بين قدميها، حينئذ كلمتها الفتاة بما جبلت عليه من معرفة، معتقدة أن العجوز لا خبرة لها، والتى استعطفتها من أجل النزول، فكان لها ما كان، وتم إحضار الفتاة إلى السلطان الذي تزوج بها وأدخلها على زوجين سابقين، واللتين لم تطيقا الضرة الجديدة، وقد كان السلطان يؤرقه أنه لم ينجب وليا للعهد، وعندما حملت الزوج الثالثة، فرح السلطان، فرحا شديدا فغاض ذلك المحيطين به، وعلى رأسهم الضرتين، وحين أزف يوم المخاض والولادة، اتفقت العجوز مع الضرتين، وهكذا وضعت جروا في الفراش بدل المولود الذي تكلفت بتربيته العجوز. أما السلطان فقد أمر الخدم بطلى زوجه الثالثة بالقطران، وإنزال أشد العقوبات عليها، بالأشغال الشاقة ورعى الجمال وشظف العيش واستسلمت لما جرى، بعد أن لم تجد لذلك مخرجا.

"كبر الابن " فسمع بتلك الأخبار التي أحزنته شديد الحزن، وسكنه الكرب، وبدأ يتلقف كل صغيرة وكبيرة ليصل إلى الحقيقة، لكنه لم يهتد لمرشد يطفئ عطشه، فطلب من العجوز أن تهيئ له " برمة" فخارية من الحساء، ففعلت دون أن تدرى الغاية من كل هذه " البرمة" وما إن وضعتها وكانت حرارتها حارقة حتى وضع يد العجوز داخل الحساء وطلب منها أن تحكى له عن أصله وفصله،

فانهارت من هول ما رأت، ولم تجد بدا من البوح بحقيقة الأمر طالبة الصفح عنها ومؤكدة أنها تسلمت أجرة مقابل فعلتها هذه.

وذهب الابن إلى أمه وأسر لها بما عرفه، وفرحت فرحة العمر المؤجلة، بعد أن غابت عنها البسمة والأمل في النجاة، فاغتسلت وارتدت ثيابا جديدة وذهبا معا إلى السلطان الذي وقف على ما حصل، فأصدر الجزاء في حق من كان السبب في كل هذا وأقام احتفالا وعرسا ابتهجت له النفوس.

الحكاية الثالثة: الصياد والقنفذ[٣٤]

فى يوم ما، كان أحد الأشخاص يصطاد في الغابة ففوجئ بأفعى رقطاء تتلوى على ذراعه، وطلبت منه أن يخفيها عن أنظار مجموعة من الصيادين يتبعونها، وباختفائهم رفضت الأفعى أن تترك ذرا ع الرجل، فعرض عليها الاحتكام للقنفذ الذي استمع إليه، علما بأن الأفاعي والثعابين تخاف منه:

فقال القنفذ: " الميتة في يديك والحية في الأرض". (وهو يقصد بالميتة العصا التي بين يديه، لكى يطرح بها الأفعى أرضا، ويتخلص منها)

وحينما رمى بالأفعى، بعد أن ضربها على رأسها، تطلع إلى القنفذ.

- فقال: أريد أن تصحبنى إلى منزلى كى يلعب أبنائى معك
- فأدرك القنفذ غايته.
- فقال له: لن أمتعك وحدي، فانتظرنى حتى يصحبك أبنائى وزوجي، وتصيب ما ترمى إليه.

- وطلب منه أن يدخل يديه في الغار للقبض عليهم.

- ثم قام القنفذ و"هش" الأفعى التي تحركت، فوجدت اليد الغادرة في طريقها، فلسعت الرجل لسعة قاتلة.

نكتفى هنا، بهذه الحكايات الثلاث كأمثلة، والتى قد تحكى أو يحكيها أشخاص آخرون بطريقة أخرى، ومثل هذه الحكايات تنتشر لدى الأوساط الشعبية بكثرة وتحكى باللغة الدارجة، مع اعتماد الذاكرة في السرد، وما يهمنا بالدرجة الأولى هى العناصر الثابتة التي تتضمنها الحكاية الشعبية بشكل مستمر وأحيانا كيفما كانت الشخصيات .إذن، فهى تحتوى على نظام للحكى خاص يمكن لطروحات بروب - كما أشرنا - وتحليلات كريماص في مجال السيميائيات أن تساعد على ملامسة هذا النظام ونظم الروايات المدروسة وهذا الشكل الحكائى الذي له حبكات روائية تقوم على مقومات:(٣٥)

-الحافز الحكائى (التحفيز) Motivation

- المتن الحكائى .Fable(36)

- الموضوع Sujet

وهذه الحوافز تعرف تبدلات وتقلبات وذلك بالمرور من وضعية إلى أخرى، وهو ما نجده في هذه الحكايات الشعبية من خلال العرض l'exposition الخاص بشخصياتها وعلاقاتهم، وانتظام السيرورة الحكائية والاعتماد أيضا على تقنية العرض المؤجل Exposition re-tardée ، كما يسميه توماشفسكي، حيث لا نتعرف في بداية السرد على معطيات كثيرة خاصة بوضعيات الشخوص وعلائقهم، إذ

يكتفى السارد، في الغالب، ببعض التلميحات وهذا ما نجده في هذه الحكايات الشعبية وحتى في هذه الروايات، التي تمتح من كل أشكال التراث الشعبى في بناء متنها الحكائي، وانتقال الحوافز، سواء كانت مشتركة Associes أم حرة Libres، أم قارة، أم ديناميكية على مستوى الأفعال وتحركات الشخصية الساردة والمسرودة. وهكذا يبدو أن المتن الحكائى والمبنى الحكائى في العلاقة التي تربط بينهما، يقدمان مجموعة من الحوافز النصية، من حيث المادة الحكائية والصياغة الجمالية الرامية إلى إغناء متخيل الرواية أو الحكاية .

ويمكن أن نلاحظ أن هذه الحكايات ترتكز بالأساس على الخرافة في بناء عملها: (شخصية الغول في حكاية هاينة - إنطاق الأشياء الجامدة مثل: المهراز لما لهذه الآلة من بعد سحري، لدى فئات من المجتمع، مرتبط ب " ليلة الدخلة" وإيحاء " الثقاف"، والشجرة، التي تعلو كلما طلبت منها الفتاة ذلك في الحكاية الثانية)، ومع ذلك فإن هذا المكون الخرافى يجد له صدى على أرض الواقع من حيث معانيه، وعليه ينبثق المكون الإيحائى في هذه الحكايات وتترجمه ألسنة مخلوقات من الزواحف التي تتحاور في الحكاية وتكون محطة اهتمام ومغزى (الأفعى والقنفوذ في الحكاية الثالثة)، كما رأيناه أو تستعمل من قبل شخصيات داخل الحكاية (الجرو - جلد السلوقية...الخ).

وقد يذكرنا هذا الجانب بكتابات ابن المقفع التراثية خصوصا كتابه "كليلة ودمنة"(٣٧) الذى مرر فيه رأيه في السياسة وأمور الحياة والمجتمع، ومن خلال وسائط تمثلت في " شخصيات حيوانية"، وكل

ذلك أملته ظروف معينة، بالإضافة إلى التلاقح الحضارى الهندى والفارسى واليونانى بالتراث والثقافة العربية والإسلامية.

وعموما، فإن الحوافز الحكائية وموضوعاتها في مثل هذه الحكايات تصب في تضاد القيم: بين المكيدة والغدر والمكر والصفاء والنبل الإنسانى والتضحية والصبر، بين الحرية في الحب، والحب تحت الإكراه وكرغبة للتملك، وبين الرغبة في أن نجعل المرأة موضوعا للاشتهاء. وبين قدرة المرأة على اتخاذ القرار وحرية الاختيار (المرأة في هاينة لم تسلم نفسها إلا لمن أرادت) أى بصفة إجمالية، فإن الحكاية الشعبية استطاعت أن تعكس ذلك الصراع الأبدى بين قيم الشر وقيم الخير التي تنتصر في آخر المطاف في إطار من التصعيد الحكائي، والتوتر النفسى للوصول إلى درجة من الهبوط لتخليص الذهنيات من الملوثات الحياتية، وتطهير النفس، ولا شك أن هذا الموضوع كان مثار اهتمام الأسطورة والفلسفة اليونانية. هذا دون أن ننسى أن الحكاية الشعبية بمختلف مكوناتها التراثية والثقافية والخيالية، كثيرا ما تسعى إلى تصوير تاريخ بعض الأشخاص والأمكنة والقبائل والتأويل الشعبى للأحداث وأسطرتها، وما يصبغه عليها اللاوعى من غيبيات[٣٨]. فى هذا المعنى يرى ميشيل زيرافا، أن الكثير من الأساطير تعرضت للتدمير، لكن في مقابل ذلك نشأت أساطير جديدة وهذا ما تطرحه الحكايات الشعبية، والمتخيل الروائي العالمى والعربى أيضا.

لكن كل هذه الحوافز الحكائية، وعناصر الخرافة، والشخصيات الحكائية لا تأخذ أبعادها ودلالاتها النصية، إلا في ضوء ما ينتجه

140

التحريف والمسخ الحكائى من أدوات وحياة للنص ويمكن أن نستحضر في هذا الباب النصوص الحكائية لألف ليلة وليلة[٣٩]، الغنية بصور المسخ الحكائي، لكنه مسخ يتلون حسب السياقات والأحداث والنصوص، فإن كان في "شجرة الخلاطة" يشترك في معناه التراثى وأصوله الثقافية مع هذه المرجعيات، فإنه يتميز بكونه مسخ رمزى إيحائي، وهو ما عبرنا عنه بمسخ الهوية من خلال الاسم والتاريخ والوقائع والوجود واللغة، في حين أنه يمكن استنباط أصناف عديدة من المسخ الحكائى من خلال النصوص الحكائية، التي أثرناها ليس اعتباطا، وإنما لما لها من حساسية جمالية حكائية وثقافية، وما يمكن أن تحدثه من تماس مع الخطاب الروائي.

ففى الحكاية الأولى (هاينة والغول)، نقف عند شخصية (الغول) فهى شخصية حكائية ممسوخة في النص والخيال الاجتماعي، غريبة ولا لون ولا شكل لها وغير مجسدة إلا من خلال ما يصنعه التخيل والوهم من هالة الخوف وأوصاف مرعبة وأفعال غريبة لكنه مسخ مندمج في الواقع، في حقائق الوجود لأنه يتفاعل ويحب ويعشق فتاة / إنسان، اضطر لاختطافها، وبتمكن هاينة من الهرب، وحتى لا يمكن ضبطها سترتدى " جلد كلبة سلوقية" وهذا المعطى النصى يسمح لنا بالحديث عن مفهوم "المسخ الاستعارى " تحت إكراهات معطيات الحكاية، حيث شاركت هاينة الكلاب في الأكل والمبيت، أى أنه "مسخ استعاري" يقوم على محاكاة الحيوانات في أكلها وعيشها وعوائدها، وهذا المسخ الحكائى الذي يفيد في التصعيد الخطابي، لم ينكمش ويتراجع إلا عند "رفع القناع" أو "المسخ الاستعاري"، بإزالة

141

جلد السلوقية.

هناك أيضا "المسخ الخفيف" إذا صح التعبير، وهو ما ظهر في وضع الحناء، على من تريد هاينة أن تتزوجه، أى أنه يدفع نحو السعادة أو الحياة، أو إيجاد حل لأزمة الحكاية، أو إنه يدفع إلى المأساة وتعميق أزمة الحكى وأزمة الشخوص، مثلما هو في الحكاية الثانية: (الأميرة التي .. ولدت جروا)، حينما صبغ زوجه الثالثة بالقطران، معتقدا أنها لم تأت بالولد بعد أن سقط في المكيدة المدبرة من قبل أقربائه وحاشيته وأجبرها على العيش وسط الجمال، أى أنه مسخ مدبر عقابي، إنسان له سلطة ضاغطة/ السلطان، وفتاة أو امرأة، زواجها بدوره لم يكن اختياريا.

ثم المسخ الاستبدالى الإيهامي، (حينما وضعت العجوز، في الحكاية الثانية الجرو، في الفراش بدل المولود) وبدورها فإن عملية التصعيد النصى لم تهبط، إلا باكتشاف مصدر المسخ. أى أنها مسوخات إنسانية في حق الإنسان، كذلك بالنسبة للقنفوذ والأفعى والرجل في الحكاية الثالثة، وهى مسوخات متبادلة بين هؤلاء الفاعلين في تأثيث الحكاية .

وهكذا يبدو أن " شجر الخلاطة " تبحر في مسخ للواقع والرسم والهوية والتاريخ، مسخ تقاومه شخوص الرواية كعنف أبدي، كانقلاب في الذات والوجود حيث إن ملحمة الشخوص لا تتأتى إلا من خلال ما تعيشه من مأساة، أى ما يمكن أن نسميه بالمسخ المضاعف .

٥-١- النص المقدس، وتكثيف عناصر التحويل والتكرار والمسخ في

الرواية

قال تعالى: (ثم بعثنا من بعدهم موسى بآياتنا إلى فرعون وملئه فظلموا بها فانظر كيف كان عاقبة المفسدين[١٠٢] وقال موسى يا فرعون إني رسول من رب العالمين[١٠٣] حقيق على أن لا أقول على الله إلا الحق قد جئتكم ببينة من ربكم فأرسل معى بنى إسرائيل[١٠٤] قال إن كنت جئت بآية فأت بها إن كنت من الصادقين[١٠٥] فألقى عصاه فإذا هى ثعبان مبين[١٠٦] ونزع يده فإذا هى بيضاء للناظرين[١٠٧] قال الملأ من قوم فرعون إن هذا لساحر عليم[١٠٨] يريد أن يخرجكم من أرضكم فماذا تأمرون[١٠٩] قالوا أرجه وأخاه وأرسل في المدائن حاشرين[١١٠] يأتوك بكل ساحر عليم[١١١] وجاء السحرة فرعون قالوا إن لنا لأجرا إن كنا نحن الغالبين[١١٢] قال نعم وإنكم لمن المقربين[١١٣] قالوا يا موسى إما أن تلقى وإما أن نكون نحن الملقين[١١٤] قال ألقوا فلما ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاؤوا بسحر عظيم[١١١٥] وأوحينا إلى موسى أن ألق عصاك فإذا هى تلقف ما يأفكون١٦[١] فوقع الحق وبطل ما كانوا يعملون[١١٧] فغلبوا هنالك وانقلبوا صاغرين[١١٨] وألقى السحرة ساجدين[٤٠].

القرآن كنص مقدس كثيرا ما يسرد قصصا للأنبياء وغيرهم، وأحداثا، تتضمن آليات نصية ولغوية وحوارية للحكي، وفى هذا السياق أوردنا، هذه الآيات القرآنية حيث المسخ هو محور الحدث النصي، بل إن التحويل[٤١] هو مصدر بعث الحياة في الوقائع والأشخاص.

فشخصية موسى النبى المبعوث يدخل في مواجهة مع فرعون،

وفى ثنايا الحوار يتدخل عنصر المسخ كركن للتكثيف، عن طريق الإعجاز / الآية الاستدلالية بوسائل فوق عقلية، وفوق طبيعية، وعبر تحويل جماد أو شيء "العصا" إلى كائن (ثعبان). قال تعالى: الأعراف "فألقى عصاه فإذا هى ثعبان مبين"، وهو ما لم يجد له فرعون من حل سوى الاعتماد على القوم والسحر والسحرة، الذين سجدوا لهذا الإعجاز التحويلى الذي بعث الحياة في الخشب (العصا). فهو " مسخ إلهى " يسعى إلى إثبات حقائق غيبية تتجاوز العقل البشرى أى أنه مسخ له وظيفة تعجيزية، وهذا المسخ هو الذي يهز نفسيات الشخوص وحرارة الحوار والصراع.

وليس غريبا أن تستعير رواية "شجر الخلاطة"، آلية المسخ، لاعتماده بصفته مرتكزا نصيا، عبر إعادة تكوينه وتخييله واستنباته، وآلية المسخ تحضر في العمق لمجابهة كل أشكال وأصناف المسوخات الواقعية واللاواقعية، حيث تتصارع الشخصيات الروائية والذوات الفردية والجماعية/ وكائنات عديدة غير واضحة الملامح، لكنها تصر على المشاكسة أو التساؤل أو الاستسلام لقدرها عبر تصرفاتها وانفعالاتها وحواراتها.

وهنا يمكن أن نتساءل لماذا تكرار المسخ، وعلامات الاسم بشكل أساسى إضافة إلى عناصر أخرى؟ هل الأمر يرجع إلى هيمنة تيمات معينة؟ أم إلى العملية السردية وحاجات التلقى ؟ أم إن أشكال المسخ وغيره تتلون وتتداعى ظلالها، مما يفرض حضورها في أكثر من سياق وحافز دلالى وجمالي؟ بنوع من الإيجاز. لكنه إيجاز في تكرار الكلام، أوالخطاب بالنسبة لشخوص الرواية وذواتها

وممكناتها الوجودية.

فعلى سبيل المثال فإن لفظ "إسم" وهو الذي يتكرر في كل الصفحات والمتواليات النصية الروائية، يرد ذكره أكثر من أربع وعشرين مرة، وكذلك بالنسبة للفوظات أخرى. وفى هذا الإطار يمكن أن نستعين بمفاهيم وتحليلات ابن قتيبة، الذي تناول تكرار القصص في القرآن والعبارة والكلمة ،انسجاما مع ما يمكن للتراث النقدى العربى القديم أن يفيد به في قراءة النصوص الروائية الحديثة وغيرها، أو على الأقل بعض مكوناتها في ارتباط مع التطورات النقدية والمفاهيمية المعاصرة، وتأسيسا عليه يمكن أن نذكر بعض الأعلام، مثل قدامة، والجرجانى وابن طباطبا...الخ، خصوصا ونحن نتناول نصوصا تنهض فيها اللغة ببناءات النص، وهذا ما انتبه إليه ابن قتيبة ويمكن أن ينطبق على ضروب التكرار، الذي ليس وسيلة للعبث والحشو، كما هو الشأن للقرآن الكريم حيث يكثر عنصر التكرار يقول ابن قتيبة: " إن القرآن نزل بألفاظ العرب ومعانيها ومذاهبها في الإيجاز والاختصار والإطالة والتوكيد، والإشارة إلى الشيء، وإغماض بعض المعانى حتى لا يظهر عليه إلا اللقن - سريع الفهم - وإظهار بعضها، وضرب الأمثال لما خفي.

ولو كان القرآن كله ظاهرا مكشوفا حتى يستوى في معرفته العالم والجاهل لبطل التفاضل بين الناس وسقطت المحنة، وماتت الخواطر"[٤٢].

وهذا يطرح قضايا الإيجاز والاختصار في مقابل الإطالة والتوكيد، وما يلجأ إليه النص من غموض وإشارة، مما يجعل من

تداول النص مسألة جمالية تستحضر المتلقى كفاعل ومتذوق ومنتج أيضا للنصوص، كما تفرضه النصوص الروائية والشعرية الراهنة، وتقف عنده النظريات النقدية الحديثة.

وقد يكون لكل نص تكراره فمن تكرار[٤٣] الأنباء والقصص والعظات، كما في النصوص المقدسة، والأحاديث، إلى تكرار الأحداث والشخوص والإيقاعات والأوصاف والتيمات، كما في نص"شجر الخلاطة". في القرآن تتكرر قصص موسى، وعيسى، ونوح، ولوط...الخ انطلاقا من دوافع وأغراض وأسباب تؤكد على عملية التواصل والتلقى وفهم شفرات النص القرآنى ومبناه الحكائى والمضموني. ويمكن أن نجد ذلك في نصوص عربية أخرى تراثية نثرية وشعرية، وحتى في مجالات الفقه والفلسفة والحديث. لكنها في النصوص الروائية الحديثة العربية بصفة عامة، تأخذ أشكالا جديدة حيث تبدو أكثر تحررا من بعض القيود " وتتنطع" لولوج مجالات مغايرة لغوية ونصية.

فتكرار العبارة أو الكلمة أو المتوالية السردية لا ينحصر في بلاغة الإفهام والتوكيد والتحذير والتنبيه والتفسير، وإنما يتجاوزه إلى محاولة هيكلة الأحداث واللغة وعاملى التلقى والاستبار أو إعادة بناء دائمة وقائمة، على محاورة الممكن والمستحيل بالنسبة للذات والعالم، لكن هذا لا يعنى أن مثل هذه التكرارات تشكل قطيعة نهائية مع التراث والثقافة العربية والإسلامية كمرجع، لأن جوهر النص القرآنى أساسا لغة، والنصوص المتناولة لغة، وهى " لغة واحدة"، وهو ما يمكن أن نسميه بالمشترك اللغوي بجماليته ونظامه وتعقيده ونحوه

وبلاغته وقاموسه، لكن اللغة الروائية الحديثة تشاكس هذه اللغة (اللغة العربية والفصحى)، كمبتدأ وخبر لكل النصوص ، وأشكال التعبير والتمثيل، عبر التحيين وإثارة قضايا حديثة، وبأساليب ومعاجم، غالبا ما تتأثر بمحيطها وما يزخر به من كلام ولفظ وقول إلخ.

ويمكن أن ننظر إلى بعض الصور في التكرار، والتى يعتبرها ابن قتيبة أنها لغاية التوكيد والإفهام، وهو التكرار الذي يوجد في نصوص أخرى قديمة وحديثة كما تناوله النقاد الجدد والقدامى، بنفس المفهوم، وبتشذيبات وصياغة مخالفة ولعل أبرز هؤلاء: محمد بن سلام في كتابه "طبقات الشعراء"، وقدامة بن جعفر في أعماله: "نقد الشعر" و " نقد النثر"، والقاضى الجرجانى في" الوساطة بين المتنبى وخصومه" وأبو هلال العسكرى في " الصناعتين: النظم والشعر"

فالتكرار في نظر ابن قتيبة" يراد به التوكيد للمعنى الذي كرر به اللفظ"[٤٤] حسب تعبيره، وأحيانا يتم تجزيئه، أو يأتى بصيغة مختلفة عن سابقتها، يقول تعالى: (قل يا أيها الكافرون)[٤٥]، وفى سورة الرحمن يقول: (فبأى آلاء ربكما تكذبان)[٤٦].

وهو التكرار الذي نكتشفه في نص " شجر الخلاطة " الذي لا "يتقوقع " في شكل لغوى ومعجمى واحد، ولا يحتفظ بنفس اللفظ والمعنى - حسب تعبير القدامى - بل يظهر بأكثر من لون وطعم وسرد. ففى مجال المسخ يتسع، التكرار حيث تضيق العبارة ويضيق تعبير الشخوص، وبقدر ما يطيل حوار النص فإنه، لا يفى بالمطلوب

وبقدر ما يسعى الخطاب الروائي، في هذا المقال إلى تكرار وإعادة تكرار لفظ المسخ فإن الرواية تذهب بعيدا في البحث عن معنى للغتها وقيمة لشخوصها وخطاباتهم وحواراتهم، والعوالم التي يقدمها الخطاب الروائي، أو تكون أداة لسفر التخييلات، وللبحث أيضا عن توليفات لمسوخات اقترابا من تنوعها وفداحتها، على مستوى الواقع والذات والذاكرة.

ومع أنه، يتم ذكر المسخ، في أكثر من سياق سواء على لسان السارد أم شخصيات الرواية فإن المسخ تبرره وتصوره أقوال الفاعلين، وتوصيف الواقع وإيراد أسماء بعينها - وهذا ما سنعود إليه بتفصيل أكثر - دون الإشارة إليه بالاسم، نقرأ كلام إحدى الشخصيتين الرئيستين في حواراتهما الثنائية والتى تعكس هذا المسخ المجزأ أو المتنافر أو المعمم :

" - والظاهر أنه استبطنت تلك الأزمة وتركتها تلتهمك ! ... وقد تخلصت من تأنيب الضمير بأن حولتها إلى شلل فيزيولوجى بعد أن عقدتك في شكلها السيكولوجي!... وها كل شيء على خير ما يرام: الأزمة على أشدها وشللك لا يرجى له شفاء ... وبذلك تكتمل الدائرة: لاشيء ينبغى أن يرجع من حولك ولاشيء يجب أن يرجع من نفسك !... وسلام على الذين يتشدقون بالأمل والرجاء!... أولئك باعة عواطف وأفكار، باعوا الحاضر للمستقبل أو الماضى ونسوا أن الأزمة في الماء ... في الهواء ... في الكتب ... والأسرة ... والمراحيض!... " (الرواية ص٤٢).

فالأزمة التي تتحدث عنها الشخصية الروائية هى تدليل بصفة

مكررة عن تعميم أشكال من المسخ صعبة وعنيفة، خاصة وعامة تتناول القضايا الكبرى، وأيضا التفاصيل اليومية والمألوفة.

وهو المسخ الذي نعرفه لمجرد ذكر أسماء معينة ومن خلالها:

"من لا يعرفه ! ؟ ... من لا يعرف الفنان ... المقاوم ... الشيخ. المعطى الكمانجة ... ابن الحاجة رقية المزابية ... المقاومة ... صاحبة اشهر حريرة في الدار البيضاء ... تلك التي يقال عنها: " اشرب حريرة الحاجة رقية ومت إن شئت ! " لأنك بشربها تستمتع بألذ شيء في الدنيا! ... رجل نظيف ابن امرأة شريفة !

- هما شهيران إلى هذه الدرجة ! ؟

- تماما كبوشعيب البيضاوى وأمك الهرنونية أو أكثر ! " (الرواية ص٥٦/٥٧).

فالاسم وحده يضمن خطاب الحوار أو، الخطاب السردى ككل "الهرنونية" و"الشيخ المعطى الكمانجة" و "الفنان المقاوم" و"الحاجة رقية المزابية" يقود إلى هذا المسخ المضاعف الذي يغير حياة الشخصية الروائية وتاريخها ووضعها الاجتماعى و"حقيقتها".

بل إن صيغ المسخ أو تكراره يؤشر عليه عنوان الرواية، وتصريح أو حوار الشخصيتين، أو اسم إحدى الشخصيات: "الخلطي."

يقول " مصطفى شيش كباب": " ... الخلطى لا يحيل على عرق أو جهة ... إنما على حالة سيكولوجية متوارثة ... حالة في العائلة منذ قديم الزمان ... الخلطى مخلوط ... بالمعنى النفسى والعقلى ... ضعيف التمييز كما يقال في العربية: خلط المريض أى أكل ما يضره... أو خلط في الكلام أى هذى... والخلط والخليط هو من

خولط في عقله أى اضطرب عقله واختل، فهو أحمق، به خلل ما أو فساد أو اعوجاج أو اعتكار أو زيادة هى في نفس الوقت نقصان، كما في " جمل مختلط " أى سمن حتى اختلط ..." (الرواية ص٥٢). وهو ما قد ينسحب تبعا لقول هذه الشخصية على "مختلط" النسب، وعلى "الأوباش " أى أخلاط القوم" وانتقال مسوحات المسخ من الذات الإنسانية إلى الحيوان إلى الأنساب والأقوام، ومن الذات إلى الجماعة لكنها ذات مندمجة ومختلطة مع الجماعة، أى أنها ليست منفصلة ومعزولة، أو إن هناك حدودا مطلقة، ف "الخلطي" بدين ومعتل العقل والنفس" و "ميال إلى الناس"، شديد التملق والمجاملة" يختلط ويرتبط بالناس، وتحكمه بهم علاقات المجاملة وكذلك علاقات النفور والخصام والاشتباك، والقرب والبعد، حسب مزاجه المختلط والمتبدل: " مصدر قوته هو بالذات مصدر ضعفه: الإقبال على الناس والنفور منهم، الحماس الذي يخفى الفتور، التفاؤل الذي هو الوجه الآخر للتشاؤم، الثرثرة التي هى هى ..." (الرواية ص٥٣).

لكن تكرار نفس العبارة أو اللفظ إضافة إلى تراكم المدلول، يقع في حالات غير قليلة، في الخطاب الروائي" لشجر الخلاطة"، وهو التكرار المزدوج أو المتعدد[٤٧] الذى لا تخلو منه نصوص روائية وشعرية وتراثية ومقدسة مثل القرآن، ويمكن أن تقف عند الشواهد القرآنية، التي انتبه إليها البلاغيون والنقاد القدامى، كابن قتيبة.

قال تعالى:

– (كلا سوف تعلمون[٣] ، ثم كلا سوف تعلمون[٤])[٤٨].

– (فإن مع العسر يسرا[٥]، إن مع العسر يسرا[٦])[٤٩].

– (أولى لك فأولى[٣٣]،ثم أولى لك فأولى[٣٤])[٥٠].

– (وما أدراك ما يوم الدين[١٧]، ثم ما أدراك ما يوم الدين[١٨])[٥١].

قال الشاعر:

هلا سألت جموع كندة

يوم ولوا أين أنا ؟

ففى الآيات القرآنية تكررت الألفاظ بل التعابير والجمل، وأعيدت كما صيغت في البداية، وهو تكرار ليس مجانيا، حيث يرجعه أئمة اللغة والنحو إلى حافز التوكيد والإفهام والتبليغ الذي يتميز به البيان العربى واللغة العربية.

غير أن التكرار في القرآن، من خلال هذه الشواهد، لا يروم فقط التوكيد، وإنما يضفى على الآيات القرآنية، ونصوص أخرى، إذا تم تدبير استعماله بشكل غير سطحي، فنية إيقاعية وتعبيرية وبلاغية، لا تنفذ إلى الملتقى فقط، وإنما كذلك إلى عالم اللغة في حد ذاته، ومجاميعها النصية، حيث إن هذا التكرار قد يخلف متعة في سياقات معينة، وقد يكون ممجوجا وفارغا في سياقات ثانية.

وقد يكون التكرار في لفظين مختلفين، وذلك" لإشباع المعنى، والاتساع في الألفاظ" كما يقول ابن قتيبة قال تعالى: "فيهما فاكهة ونخل ورمان"[٥٢]، وما يجمع النخل والرمان هو لفظ " الفاكهة": وهو ما يسميه المتأخرون ب " الإطناب " أى الزيادة في الكلمة أو العبارة" مثل تفسير ابن قتيبة أو الزمخشرى لقوله تعالى: (يقولون بأفواههم ما ليس في قلوبهم)[٥٣]، ذلك أن ذكر الأفواه وربطها بالقلوب تصوير

للنفاق ب " خلاف صفة المؤمنين في مواطأة قلوبهم لأفواههم" وهى أساليب تنزع نحو تحقق المعنى وإشباع مبنى النص، والاستطراد في الوصف أو الحكي.

وإذا أردنا، استعارة هذه المرجعية، فإننا سنصبح أمام إشباع حكائى ولغوى للخطاب الروائي في " شجر الخلاطة".

لننظر إلى هذا الصنف من الحوار ممن ينتصر لحتمية الموت، ومن ينتصر لقيمة الحياة عن طريق الإشباع في العبارة والكلمة والتصوير والتكرار، لكنه إشباع يخضع لمكونات النص وإسقاطات شخوصه.

فى الموت:

" - يا سلام !... الموت في كل شيء...الموت هو الحقيقة الوحيدة... تأمل نفسك في هذا الكون اللامتناهي... ماذا تساوى حياتك! ؟ وأى معنى لك سواء مررت به وأنت حى أم أنت ميت ! ؟ " (الرواية ص٤٧).

فى الحيـاة:

" - بل الحياة هى الحقيقة الوحيدة؛ أولا: لأننى لا أعرف أننى موجود في هذا الكون الحى إلا إذا كنت حيا... ثانيا: لأن كم الحياة، وكذلك نوعها، أقوى من كم الموت ونوعه... وحتى إذا تساويا فإنى لا يمكن أن أختار الموت لأن عمرى قصير جدا ويستحيل أن يكون له معنى بدون أكبر قدر من الحياة" (الرواية ص٤٧).

فى المسخ:

- لغويا وحضاريا .تاريخيا ونفسيا...فهذا الحيوان الخرافى قد مسخنا بأشكال عديدة وعلى مستويات متباينة: مسخ والدى أمام نفسه وأفراد أسرته وتاريخ العائلة كله...مسخ كل واحد منا أمام نفسه وأقاربه... مسخنا أمام أهل البلد... في الوطن كله... ثم مسخنا عالميا... أمام العالم بأكمله ! " (الرواية ص٢١) ويمكن أن نستمر في ذكر أمثلة كثيرة من هذا النوع تؤثث " شجر الخلاطة " للميلودى شغموم، لكن ما يحتل الأولوية، هو استخراج منطق الخطاب في الرواية، والتنقيب في تداعيات النصوص، وموارد جذورها وأصولها وأنسابها اللغوية والحكائية.

هوامش الباب الأول: الفصل الأول

١) هذه النصوص الروائية للميلودى شغموم، كانت هى موضوع دراستنا في رسالة نيل أطروحة: دبلوم الدراسات العليا، تحت عنوان: الخطاب الروائي المغربي، تحت إشراف الأستاذ احمد اليبوري، نوقشت سنة ١٩٩٢.

٢) ابن منظور لسان العرب (٦٣٠/٧١١هـ) دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان - الجزء الرابع، طبعة جديدة مصححة .

اعتنى بتصحيحها، أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، الصفحات:١٧٥/١٧٦/١٧٧/١٧٨.

*) سورة ص الآية ٢٤.

٣) بحر الكامل: إضمار الثانية

٤) بحر البسيط: خبن الثانية والرابعة

٥) بحر البسيط: خبن الثانية والثالثة

٦) البسيط: خبن الثانية والرابعة

٧) البسيط: خبن الثانية والرابعة

٨) البسيط: خبن الثانية والرابعة

٩) البسيط: خبن الثانية والرابعة

١٠) الطويل: قبض الثالثة والرابعة

١١) الرمل: قبض الأولى وكف الثانية

١٢) الوافر: قبض التفعيلة الأولى

١٣) الطويل: قبض التفعيلة الأخيرة

١٤) الوافر: تم قبض التفعيلة الأولى

١٥) الوافر: تسكين الخامس المتحرك

١٦) فاولر: ص٩٨.

١٧) هناك كتب ذات أهمية تاريخية وتراثية تتعلق فقط بالأسماء والأنساب نذكر على سبيل المثال لا الحصر :

درة الحجال في أسماء الرجال - تأليف: أبى العباس احمد بن محمد المكناسى الشهير بابن القاضى (٩٦٠-١٠٢٥هـ) تحقيق:محمد الأحمدى أبو النور- دار التراث - المكتبة العتيقة تونس الأجزاء : ١، ٢، ٣.

وهو كتاب تناول تراجم الأعيان المشهورين الذين عاشوا ما بين أواخر القرن السابع إلى أواخر القرن العاشر، وأوائل القرن الحادى عشر، فيه يقتصر على ذكر اسم المترجم، أو يقدم تعريفا شاملا عنه .

١٨) بعض الكتب التراثية، إلى جانب أخرى، اهتمت بالأنساب مثل:

كتاب الأنساب - لأبى سعيد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمى السمعاني، المتوفى سنة٦٢ هـ. وقد اعتنى بنشره المستشرق د.س مرجليوت، وأعادت طبعه، مكتبة المتنبى ببغداد لصاحبها قاسم محمد الرجب. ويتكون الكتاب من عشرة أجزاء .

- كما حقق أيضا نصوصه وعلق عليه الشيخ عبد الرحمان بن يحيى المعلمى اليماني، ونشره: محمد أمين - بيروت - لبنان - الطبعة الثانية١٩٨٠.

أو كتاب: جمهرة انساب العرب - على بن احمد بن حزم، تحقيق: عبد السلام هارون. ط ٥ دار المعارف: القاهرة ١٩٨٢.

١٩) ابن منظور لسان العرب، المصدر السابق م/الجزء ١٣ ص ١٠٢.

٢٠) المتقارب

٢١) السريع تم خبن٣و٦.

٢٢) يقول السارد في رواية عين الفرس، الطبعة الأولى ١٩٨٨ دار الأمان.

".. ونودى لصلاة الفجر فاغتسلنا بسرعة وتخشعنا في رهبة ثم تفرقنا في اتجاهات أسرتنا - لندخل كالعادة، ظلمات الليل والنهار .. لكن ما كدت أغفو حتى اقتحموا غرفتى طرحوا زوجتى أرضا وانتشلونى كما ينتشل جنين بينما الأطفال يتصايحون كالخرفان، خمسة رجال كالبغال، كل واحد منهم ينافس الآخر في تطبيق الأوامر بأكثر ما يمكن من الصرامة والخشونة "الرواية ص ٣٥.

٢٣) يقول السارد :" هكذا يغرر الديك الاصطناعى في كل مكان بالفقهاء والعامة، فإذا صادف أن وجد في طريقه وطنى أو ذكى أو حكيم أو مجنون فانه يجعل الناس تنهاه عن الكفر والجهل والجحود وتقمعه بالكلام المر أو

التهديد إلى أن يقضى الأبيض ضيف الله واجب الضيافة، وهو كما تعلم ثلاثة أيام، والديك الداهية لا يمكث في أى مكان أكثر من ثلاثة أيام "الرواية ص٥٢.الطبعة ١٩٨٢، ١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

٢٤) ميشيل زيرافا الأسطورة والرواية ترجمة صبحى حديدى الطبعة الثانية ١٩٨٢ الدار البيضاء ص٦٤.

٢٥) يمكن العودة في هذا الباب أيضا إلى كتاب :

FOUCAULT.M : Les mots et les choses : une archéologie du savoir Paris 1966.

٢٦) بروب (ف): مورفولوجية الخرافة: ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ص ١٩٨٦-١ مطبعة النجاح الجديدة الدارالبيضاء

27) LEVI STRAUSS (Claude) : ?Anthropologie structurale Paris 1958

28) BARTHES (Roland) : " introduction a l'analyse structurale des récits " Poétique du récit Editions du seuil 1977.P.7/8

٢٩) بارت (ر): الدرجة الصفر للكتابة ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين الطبعة الثالثة ١٩٨٥.

٣٠) نقرأ في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ دار الآداب بيروت الطبعة الخامسة ١٩٨٦، ما يلى: ".. وتحدث آل حمدان عن وقفة جبل عاريا في الحوش، وعن لغته السرية التي خاطب بها الثعبان حتى جاءه طائعا. وكادت تنسى تلك الأحداث مع صباح اليوم التالى لولا أن تكرر وقوعها في بيوت أناس من ذوى الشأن. فقد ذاع وملأ الأسماع أن ثعبانا لدغ حمودة الفتوة وهو يقطع

دهليز الربع الذي يقيم فيه. فصرخ الرجل على رغمه حتى أدركه أصحابه وأسعفوه. هنا انقلب الحادث أحدوثة. وقال الناس في الثعابين وأعادوا غير أن نشاط الثعابين العجيب لم يتوقف " ص١٨٨/١٨٩.

٣١) ساحة جامع الفنا التراثية الموجودة بمراكش، والتى أصبحت ضمن التراث الإنسانى العالمي، هى نموذج فقط للدلالة العامة للساحة كفضاء، خصوصا وأن الساحات أو الأسواق أو بعض التجمعات البشرية كان لها قيمة عبر مختلف العصور مثل العصر اليونانى أيام سقراط، أو في العصر الجاهلى بالنسبة للعرب، حيث كان سوق عكاظ مجمعا شعريا، لكل القبائل العربية، وفى أواخر القرون الوسطى عاشت مدن أوربية كبرى مثل: باريس، روما، نابولي، فينسيا، نيورنبورغ أجواء كرنفالية، وهو ما يشير إليه ميخائيل باختين في كتابة: شعرية دوستوفسكي، حيث يعتبر أن الإنسان في القرون الوسطى عاش نمطين من الحياة: رسمية والتى تتميز بالجدية والتجهم وتخضع لنظام صارم من التراتبية تؤدى إلى الخوف والاستسلام، والنمط المقابل: سوقى كرنفالى مليء بالحياة والضحك ورفع الكلفة .

وبدون شك، فإن الأماكن العامة لازالت تحافظ على شرائح لغوية مليئة بالكلام السوقي، والإيماءات والسخرية والشتائم، والحرية في الكلام، والاحتفالات الجماعية، والرقص الفردى أو الجماعى .

٣٢) هذه نماذج من الحكايات الشعبية المتداولة في الأوساط الشعبية للمجتمع المغربي، وهى حكايات تراثية قديمة، ولا تخلو منطقة جغرافية عربية من مثل هذه الحكايات، بعضها تم تدوينه، والكثير منها لازال ضائعا، وقد أوردنا هذه الحكايات لإغناء بحثنا هذا خصوصا وأن الرواية العربية كثيرا ما تعود لحكايات شعبية معينة كجزء حى من التراث والثقافة والمتخيل العربى .

وللإشارة فإننا عملنا على نقلها من الدارجة المغربية إلى اللغة العربية الفصحى، مع الحرص أيضا على تلك الروح الحكائية التي تتميز بها لغة ووصفا وحدثا.

٣٣) حكاية شعبية تنطبق عليها نفس الملاحظات السابقة

٣٤) حكاية شعبية تؤكد ما سبق أن أثرناه أيضا.

35) TODOROV (T) : Théorie de la littérature: textes des formalistes russes? Traduction Ed.seuil coll. Tel quel paris 1965

وقد ترجم إبراهيم الخطيب هذه النصوص: نظرية المنهج الشكلى (نصوص الشكلانيين الروس) الطبعة العربية الأولى .1982الشركة المغربية للناشرين المتحدين .

٣٦) المتن الحكائى كما يعرفه الشكلانيون الروس، هو ما يكون قد وقع بالفعل أما المبنى الحكائى فإنه الشكل الذي يقدم به هذا المتن الحكائي، ووفق ما يذهب إليه توماشفسكى في مقالته المعنونة ب " الأغراض " فإن المتن الحكائى هو مجموع الأفعال المتصلة فيما بينها، أما المبنى الحكائى فإنه يتألف من هذه الأفعال والوقائع، ولكنه يركز على نظام الحكي.

فى هذا يمكن العودة إلى مقالات الشكلانيين الروس (المرجع السابق).

٣٧) عبد الله بن المقفع كليلة ودمنة - مكتبة لبنان - بيروت /الطبعة الأولى١٩٨٧.

وهو نص عبارة عن مجموعة من الحكايات التي جاءت على لسان الحيوانات مثل: الأسد، الثور، الحمامة، البوم، الغربان، القرد، الجرذ والسنور، الثعلب، مالك الحزين ..الخ .

يقول عبد الفتاح كيليطو :" في مقدمة كليلة ودمنة يستعمل ابن المقفع كلمة

هزل (وكلمة لهو) كمقابل لكلمة جد، الهزل يحيل على الحكايات الموضوعة على ألسنة الحيوانات، والجد يحيل على " الحكمة " التي يجب استخراجها من تلك الحكايات "، الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي) عبد الفتاح كيليطو - دار الطليعة بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٣ - ص٢٤.

٣٨) ميشيل زيرافا الأسطورة والرواية (مرجع مذكور) ص ١٨.

٣٩) يقول عبد الفتاح كيليطو في تعليقه على بعض حكايات ألف ليلة وليلة " .. لا ينفع السرد في إيجاد تعاقد يرضى الطرفين، يحدث هذا عندما يكون أحد الطرفين مفتقرا إلى عنصر من عناصر الآدمية. إذ ذاك يصبح السرد عديم الفائدة لأنه قبل كل شيء، فعل بشرى لا يتم إلا بين البشر، لاشيء يرجى من آكلى لحم الإنسان ولا من الأقزام الذين، بالإضافة إلى توحشهم، "لا يفهم أحد لهم كلاما ولا خبرا " ولاشيء يرجى من العجماوات ولا من المخلوقات المتشبهة بها كالعملاق الذي يظهر في الحكاية الثالثة والذى هو " في صفة إنسان " ولكن " له أنياب مثل أنياب الخنازير وله فم عظيم الخلقة مثل فم البئر وله مشا خر مثل الجمل "، هذا المخلوق الذي تغلب عليه الأوصاف الحيوانية لا يتكلم وليس بإمكان من يقع في قبضته أن يجرى معه أى حوار "المرجع السابق ص ١٠٥.

وهذه الأنماط الحكائية يصنفها المؤلف هنا ضمن مجال الغرابة، والتى يقول عنها "..ذلك أن الغرابة لا تتجلى إلا لمتلق تعود على نوع من التصورات " قبل أن يضيف ٤٠ سورة الأعراف. الآيات: ١٩٩/١٠٣ /103 "الغرابة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف. الشيء الغريب هو ما يأتى من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعى النظر بوجوده خارج مقره، هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغرابة .." نفس المرجع (ص ٦٠).

٤٠) سورة الأعراف الآية ١٠٢/١١٩.

41) COURTES (Joseph)? analyse sémiotique du discours Hachette? Paris .1991?p73

٤٢) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: أحمد صقر ص٦٢.

43) RIFFATERE (Michael) : Essais de stylistique structurale Paris? Flammarion?1971

٤٤) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن ص١٨٣.

٤٥) سورة الكافرين الآية١.

٤٦) سورة الرحمان الآية١١.

47) RIFFATERE (Michael) : sémiotique de la poésie ?traduit de l'américain par Jean Jacques Thomas? Paris ?coll. ? Poétique ? Ed? du seuil ?1983

الكشاف للزمخشرى ج ١ المطبعة المصرية ببولاق .

٤٨) سورة التكاثر الآية ٣/٤.

٤٩) سورة الشرح الآية ٥/٦.

٥٠) سورة القيامة الآية ٣٣/٣٤.

٥١) سورة الانفطار الآية ١٧/١٨.

٥٢) سورة الرحمن الآية ٦٧.

٥٣) سورة آل عمران الآية ١٦٧.

الفصل الثانى

أدبية المسخ

٢-١- المسخ في الاسم: المرجعية والراهنية

إن أدبية المسخ في " شجر الخلاطة" تتأتى من ذلك المزج بين المكونات التراثية للمسخ ووسائله التعبيرية، والمكونات النصية والروائية الجديدة في المفاهيم والإواليات النقدية الحديثة، خصوصا مساهمات الشكلانيين الروس التي تمثل الإرهاصات الأولية لصياغة مفهوم الخطاب، خصوصا مع جاكبسون،[1] ومحاولات دراسة" الخصيصة اللسانية " للشعر، والاهتمام باللغة التي كانت مهملة من قبل اللسانيات التقليدية، والانتقال من مسألة النسق عامة إلى تناول أنساق التركيب، ومشكلات المبنى.

كما أن الحديث عن المبنى الحكائى Sujet والمتن الحكائى Fableيشكل طفرة مثيرة لدى الشكلانيين الروس[2]، حيث معهم ستتبلور مبادئ الخصائص النوعية، كما يشير إلى ذلك تودوروف[3].

وفى ضوء مقالات شلوفسكي، يستخلص إيخنباوم مفهوم التحفيز، فيقول: "إن اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (البناء المتدرج، التوازي، "التأطير"، التعداد، الخ)، قد قادنا إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما، والعناصر التي تشكل مادته، المتن الحكائي، اختيار الدوافع، الشخصيات، الأفكار الخ، لقد كان هذا الفرق بارزا بوضوح في أعمال هذه الفترة نظرا لأن المهمة الأساسية كانت إثبات وحدة هذا النسق البنائى أو

ذاك من خلال مواد مختلفة. إن العلم القديم قد انشغل خاصة بالمادة معطيا لها اسم مضمون"[4].

وقد استطاع رومان جاكبسون AKOBSON. R لفى مقالته "الشعر الروسى الحديث"[5] أن يحدد موضوع العلم الأدبى في مفهوم "الأدبية" Littérarité، وليس الأدب، أى الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا.

ففى "شجر الخلاطة" يشكل المسخ مادة حيوية، ضمن باقى المواد، في بناء الخطاب، والشخصيات، والأفكار، لكن هذا البناء يتضمن، بقوة، عنصر الاختلاف في الأنساق المكونة للخطاب وأدبية تشخيص المسخ، الذي هو مسخ فردى وجماعى في الأفكار والشخصيات، وهو اختلاف - كما لا حظنا - عن النصوص السابقة القديمة والمعاصرة واختلاف داخل الخطاب ذاته لنفس الرواية، وهو ما نصطلح عليه ب " روائية المسخ " لأن المسخ والتخيل يمكن أن يوجد في مواد وأعمال غير روائية، كما يمكن أن يوجد في الواقع والعلائق الأشياء - إلا أن روائية المسخ في "شجر الخلاطة"، كما في نصوص روائية عربية أخرى،، تظهر آليات خطاب المسخ من تدرج وتواز وتعدد وتداخل واختلاف في مصادره وموضوعاته وقوانينه وما ينشأ عنه من وظائف إنسانية، حسب مفهوم جاكبسون[6] (مرجعية، شعرية ما وراء لغوية، وتعبيرية، و تأثيرية) وتقديم المسوخات وأدبياتها في هيآت جديدة خالقة للتخيلات ووسائل التعبير المتنوعة.

ومبدأ الاختلاف انتبه إليه كل من دوسوسير[7] -SAUS)

SURE. F.De)، وبنفنست[٨] Emile BENVENISTE الذى اعتبر أن المعنى لا يتحقق إلا بواسطة الاختلاف، الذي كان أساس الدراسات البنيوية، إذ إن الخطابات والنصوص تفترض نسقا بنيويا من العلائق.

وهو الاختلاف الذي رصدناه في جانبه المتعلق بالمسخ في " الأسماء" وأبعاده: اسم " مصطفى شيش كباب"، كوجه من أوجه المسخ، أو " احشيش كباب" أو اهشاش كباب"، كما جاء على لسان وتعليق الشخصيات الروائية، بعد نقله إلى اللاتينية، أو كما يؤكد، "مصطفى شيش كباب" نفسه": بمجرد ما دخلت طور المراهقة اكتشفت المأساة التي في اسمى الكامل وأخذت أعاني، كالآخرين، من عقدة الاسم ". (الرواية ص٢٤).

وأسماء مثل: قشبل - زروال - قرزز - محراش، بوقرن- الخلطي - الشيخ المعطي، الكمنجة - الكلبيون - المارشال قبو- زهرة تشكيطو، الحاجة الرويضة، بوغطاط،... وغيرها من الأسماء، وهى أسماء لمشاهير وفنانين وأشخاص عاديين، وأسماء لشخوص يمثلون اتجاهات فكرية وفلسفية ألحقت بأصحابها، وظلت حية متداولة في الكتب (الكلبيون)، أو وسط الأوساط الشعبية ل " مغنين" شعبيين مثل قشبل - زروال - قرزز - محراش - المارشال قبو- الحاجة الرويضة. وأسماء ملحقة بأشخاص كألقاب وهى كثيرة في الحياة الاجتماعية المغربية أو العربية أو حتى العالمية.

إذن، فهى ليست إشكالية جديدة، لكن الجديد هو ملامسة الخطاب الروائي والتخيلى العربى لهذه " الأسماء" كأسماء روائية لها

من العنف والقسوة الاجتماعية الواضحة، ومن خلالها يتم إبراز واقع الإقصاء والتهميش والإهمال ونماذج اجتماعية، وشخصيات روائية، لا يتردد الخطاب الروائي، في اختيار أصواتها ووجودها في ضوء الأسماء الملحقة بالقوة، وهذا ما يمكن ملاحظة تجلياته في نماذج من شخصيات نجيب محفوظ[٩] فى نصوصه التي يستقيها من الحارات والأزقة وحواشى المدينة المصرية، وهى الأسماء التي تحولت في " شجر الخلاطة" من وجهة الشخوص إلى " نظرية للأسماء" ولا شك أن مثل هذه الأسماء غالبا ما تختلف من منطقة إلى أخرى، في المدن والبوادى والقبائل والعشائر، والتجمعات البشرية، والدول العربية، بل قد تختلف من حى لآخر، فهى تعكس ثقافة مجتمع ووعيه ثم العلاقات الاجتماعية من تراتبية ومكانة اجتماعية مهابة الجانب، وذات هالة، أو مهمشة ومقصية، وأسماء الشهرة هذه، لا تتعلق ب " التافهين" و " الأوباش" و" المهملين" والمغمورين"، حسب التصنيفات الاجتماعية الجاهزة، وإنما تتكرر في كل الأمكنة والأزمنة والشعوب والثقافات.

إذا عدنا إلى الثقافة العربية الاسلامية[١٠] سنجد أسماء ثقافية وشعرية وغيرها حاضرة" باسم الشهرة" الذي يؤدى إلى اختفاء الاسم الحقيقى أو الأصلي، وهى الأسماء التي يتم اختيارها وانتقاؤها أو فرضها، نتيجة أحداث أو مصادفات أو صدمات أو صراعات، أو حركات هزلية، هذا دون أن ننسى أن حتى الأسماء الأصلية لا يختارها أصحابها.

يقول الجاحظ عن الأسماء: " والاسم بلا معنى لغو، كالطرف

الخالي، والأسماء في معنى الأبدان والمعاني في معنى الأرواح. اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح. ولو أعطاه (أى الله) الأسماء بلا معان لكان كمن وهب شيئا جامدا لا حركة له، وشيئا لا حس فيه، وشيئا لا منفعة عنده"[11] قبل أن يضيف: "ولا يكون اسم إلا وله معنى"[12].

ويستشهد الجاحظ بالقرآن الكريم فيما يخص الأسماء ويعلق على ذلك، مما يؤكد قيمة الأسماء ثقافيا وتاريخيا ودينيا يقول: " في قوله جل ذكره: (وعلم آدم الأسماء كلها) إخبار أنه قد علمه المعاني كلها. ولسنا نعني تراكيب الألوان والطعوم والأراييح، وتضاعيف الأعداد التي لا تنتهي ولا تتناهى، وليس لما فضل عن مقدار المصلحة ونهاية الرسم اسم، إلا أن تدخله في باب العلم فتقول: شيء ومعنى"[13].

جاء في الحوار الخطابي للرواية :

" ومع ذلك فالاسم ضريبة تدفعها أو تقبضها ...ضريبة اجتماعية، نفسية، تاريخية، حضارية... وإلا فإنك لن تفهم أن هناك شرفاء وعوام... ولماذا تولد أسماء بملاعق من ذهب بينما تولد الأخرى مشلولة؟.. لماذا هناك أسماء صغيرة وأخرى كبيرة... أسماء ضاحكة وأخرى باكية... أسماء... دافعة ومحفزة... وأخرى انتقاصية... محبطة وجالبة لسوء الحظ؟... فأسماء الجن غير أسماء الإنس... غير أسماء الحيوان...غير أسماء الملائكة أو الشياطين... غير أسماء الفضاء أو الأرض... الأسماء طريقة لترتيب العالم وتقسيمه... لتوزيعه وامتلاكه... للدخول في العالم أو الخروج منه...

للوجود في قلبه أو على هامشه... الاسم، ياسيدي، فعل... باسم... بمجرد اسم قد تملك العالم أو تخسره... تفتحه أو تغلقه... كما في " افتح ياسمسم ! " ... فلا غرابة أن يتنافس الناس حاليا في إطلاق أقوى الأسماء وأجملها على أولادهم وبناتهم... تلك الأسماء التي تدعمها أسطورة... يسندها حلم... أو تاريخ أو رمز أو فأل حسن... أى شيء... ليضمنوا لأولادهم أفضل الحظوظ...ليتقوا شر القوى السحرية التى تسكن الأسماء والأقدار الغريبة التي تكمن فيها..." (الرواية ص٣١/٣٢).

إذن، فأسماء هؤلاء المشاهير، وسنذكر أمثلة منها، مرتبطة بمصائر الأشخاص وما تعرضوا له، أو ما تميزوا به، أو ما تشابهوا فيه، وهكذا فالاسم وحده كدال ومدلول هو حكاية. يقول الجاحظ: " الأسماء التي تدور بين الناس إنما وضعت علامات لخصائص الحالات، لا لنتائج التركيبات، وكذلك خاص الخاص لا اسم له إلا أن تجعل الإشارة المقرونة باللفظ اسما"[14]، لتنتشر الحكايات بتكوين أو انفراط حكايات، وهى الأسماء التي تبدو أنها في " شجر الخلاطة" كما في نصوص عربية أخرى أسرة لهذه الشخصيات الروائية، التي لم تتمكن من التحرر من إعاقات هذه الأسماء الوجودية والنفسية والتاريخية، ومما تخلقه الأسماء، بدورها، من شخصيات وأوضاع اجتماعية جبرية أو متحررة، وضيعة أو امتيازية، أو هى خليط من هذه ومن تلك، فالرواة في الرواية، كما أنهم يبحثون عن سعادة مفقودة، فإنهم يحفرون في مرجعيات الأسماء، وفيما تمنحه من عجز وشلل، أو انطلاق وتخليص من

اختلالات وعاهات الأسماء.

فى هذا الإطار، نقوم بعملية " استرداد" لأسماء شعرية وغيرها معروفة أصلا، بما لقبت به كأمثلة حية ولافتة، على مر العصور.

يقول الأصفهاني: عن قيس بن الخطيم وأخباره ونسبه: "هو قيس بن الخطيم بن عدى بن عمرو بن سود بن ظفر، ويكنى قيس أبا زيد"(١٥).

ونقرأ في لسان العرب أن الخطم هو: " الأثر على الأنف كما يخطم البعير بالكي.. يقال: خطمت البعير، وهو أن يوسم بخط من الأنف إلى حد خديه، وبعير مخطوم، ومعنى قوله تخطمه: أى تسمه بسمة يعرف بها.."(١٦).

وهذا المعنى الوارد في لسان العرب ينطبق على اسم "الخطيم" كما يثيره، الأصفهاني، ذلك أن قيس سمى أبوه بالخطيم لأن ضربة خطمت أنفه كما يذكر في ديوانه.

ويقول عن طويس: " طويس لقب غلب عليه، وإسمه عيسى بن عبد الله، وكنيته أبو عبد المنعم وغيرها المخنثون فجعلوها أبا عبد المنعم، وهو مولى بنى مخزوم، وقد حدثنى جحظة عن حماد بن إسحاق عن أبيه عن الواقدى عن ابن أبى الزناد: قال سعد بن أبى وقاص: كنى طويس أبا عبد المنعم"(١٧).

وعن نسب عروة بن الورد يقول الأصفهاني: " عروة بن الورد بن زيد، وقيل: ابن عمرو بن زيد بن عبد الله بن ناشب بن هريم بن لديم بن عوذ بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض بن الريث بن غطفان بن سعد بن قيس بن غيلان بن مضر بن نزار. شاعر من شعراء

الجاهلية، وفارس من فرسانها وصعلوك من صعاليكها المعدودين المقدمين الأجواد. وكان يلقب عروة الصعاليك لجمعه إياهم وقيامه بأمرهم إذا خفقوا في غزواتهم ولم يكن لهم معاش ولا مغزى، وقيل: بل لقب عروة الصعاليك لقوله :

لحى الله صعلوكا إذا جن ليله
مصافى المشاش آلفا كل مجزر
يعد الغنى من دهره كل ليلة
أصاب قراها من صديق ميسر
ولله صعلوك صفيحة وجهه
كضوء شهاب القابس المتنور"(١٨)

ونلاحظ هنا أن هذه الألقاب مرتبطة بمرجعيات معينة: قيس بن الخطيم (إشارة جسدية)، طويس (تكوين جسدي: المخنثون) وفى هذا المعنى يرد في لسان العرب(١٩)، أن طاس الشيء طوسا: وطئه. والطوس: الحسن. وقد تطوست الجارية أى تزينت، ويقال للشيء الحسن: إنه لمطوس. أو أسماء لها صلة بأحداث أو ظواهر مثل: نموذج عروة بن الورد (عروة الصعاليك).

وهكذا بالنسبة لألقاب أخرى. نقرأ عن بشار بن برد ما يلي: " ويكنى بشار أبا معاذ ويلقب بالمرعث.

أخبرنى عمى ويحيى بن على قال: حدثنا أبو أيوب المدينى قال: حدثنى محمد بن سلام قال: بشار المرعث هو بشار بن برد، وإنما سمى المرعث بقوله:

قال ريم مرعث

ســـــاحـــــر الـــطـــرف والـــنـــظـــر

لـــــســـت والـــــلـــه نــــــائـــــــلي

قـــــلــت أو يـــــغـــــلـب الــــقـــــدر

أنـت إن رمـت وصـــــلــــــنــــــا

فـــــانـج، هـل تـــدرك الـــقــــمـــر

قال أبو أيوب: وقال لنا ابن سلام مرة أخرى: إنما سمى بشار، المرعث؛ لأنه كان لقميصه جيبان: جيب عن يمينه وجيب عن شماله، فإذا أراد لبسه ضمه عليه من غير أن يدخل رأسه فيه، وإذا أراد نزعه حل أزراره وخرج منه، فشبهت تلك الجيوب بالرعاث، لاسترسالها وتدليها وسمى من أجلها المرعث.

أخبرنا يحيى بن على قال: حدثنا على بن مهدى قال: حدثنى أبو حاتم قال لى أبو عبيدة: لقب بشار بالمرعث لأنه كان في أذنه وهو صغير رعاث، والرعاث: القرطة، واحدتها رعثة وجمعها رعاث، ورعثات، ورعثات الديك: اللحم المتدلى تحت حنكه: قال الشاعر:

ســـمـــيت أبـــا المـــصــــرع إذا أتـــاني

وذو الـــرعـــثــات مـــنـــتــصب يــصــيح

شـــرابــــا يـــهـــرب الـــذبـــاب مــــنـــه

ويـلـــثـع حـــين يــشــربه الــفــصــيح

قال: والرعث: الاسترسال والتساقط. فكان اسم القرطة اشتق منه"[٢٠].

وهذا يتطابق مع تفسير ابن منظور لـ " الرعث "، كما يذكر أيضا واقعة بشار بن برد[٢١] أى ما لقب به (المرعث)، وذلك بسبب رعاث

كانت له في صغره في أذنه، وارتعثت المرأة: تحلت بالرعاث. والرعاث: القرطة، وهى من حلى الأذن... وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر البحترى الذي كان يكنى بأبى عبادة، نسبة إلى كنية أبيه: " فأشير عليه في أيام المتوكل بأن اقتصر على أبى عبادة، فإنها أشهر فاقتصر عليها"[٢٢].

ويقول الأصفهانى أيضا عن الشاعر الجاهلى " تأبط شرا ": "هو ثابت بن جابر بن سفيان بن عميثل بن عدى بن كعب بن حزن- وقيل: حرب بن تيم بن سعد بن فهم بن عمرو بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار.."[٢٣] ولقب تأبط شرا بهذا اللقب، كما ذكر الرواة، لأنه كان قد: "رأى كبشا في الصحراء، فاحتمله تحت إبطه، فجعل يبول عليه طول طريقه، فلما قرب من الحى ثقل عليه الكبش فلم يقله، فرمى به فإذا هو الغول، فقال قومه: ما كنت متأبطا ياثابت؟ قال الغول قالوا: لقد تأبطت شرا. فسمى بذلك"[٢٤].

وفى رواية أخرى نقرأ ما يلي: وقيل: بل قالت له أمه: كل إخوتك يأتينى بشيء، إذا راح غيرك، فقال لها: سآتيك الليلة بشيء. ومضى فصاد أفاعى كثيرة من أكبرما قدر عليه، فلما راح أتربهن في جراب متأبطا به، فألقاه بين يديها، ففتحه فتساعين في بيتها، فوثبت وخرجت، فقال لها نساء الحي: ماذا أتاك به ثابت فقالت: أتانى بأفاعٍ في جراب، قلن: وكيف حملها؟ قالت: تأبطها. قلن: لقد تأبط شرا. فلزمه تأبط شرا"[٢٥].

أما الشاعر الفرزدق فيقول عنه: " الفرزدق لقب غلب عليه، وتفسيره: الرغيف الضخم الذي يجففه النساء للفتوت، وقيل: بل هو

القطعة من العجين، التي تبسط فيخبز منها الرغيف، وشبه وجهه بذلك، لأنه كان غليظا جهما، واسمه همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن سفيان بن مجاشع بن دارم بن مالك بن حنظلة بن زيد مناة بن تميم"[٢٦].

فى هذه الحالات، ارتبطت الألقاب باضطراب عقدى أوشذوذ عقدى وهى تؤشر لمواقف المجتمع وفئاته من اتجاهات فنية أو سلوكية أو غيرها في مراحل سابقة أو لاحقة، لتبقى إشكالية الاسم أبدية.

٢-٢- المسخ والسخرية:

ومعاناة الشخصيات الروائية في "شجر الخلاطة"، في جزء كبير منها، هى معاناة آتية من الاسم، رغم أن أسماء معينة، قد ترشح أفرادا وجماعات لوضع اجتماعى راق وأخرى لحالات التهميش والغربة والاضطراب والموت.

وقد تختلف الأسماء لكنها قد تقود إلى " هاوية واحدة" أو "مصير واحد"،

" - ما لها نظريتى في الأسماء!؟ إنى بنيتها على تأمل مختلف الأسماء التي أصادفها في عملى ومن تأمل أوضاعهم الاجتماعية والنفسية، من الاستماع، من ملاحظة سلوك الناس والحديث معهم ... وهى في كل يوم تتعدل وتغتنى بحيث آمل أن تصبح مفتاح الدخول إلى قلوبهم، إلى عوالمهم... وهى على كل حال على وشك أن تصبح أداة لولوج جوانب هامة من واقعنا الراهن... مالها نظريتى في الأسماء!؟" (الرواية ص ٥١/٥٢).

والمسخ في " شجر الخلاطة" يعيد صياغة إواليات خطابية أخرى

وهى السخرية، والمأساة، والعجائبية.

وكما تتعدد صور المسخ، فإن تجليات إواليات الخطاب تتنامى حسب مواقف وأقوال الشخوص وأفعالهم وأوصافهم وميزاتهم، فالسخرية تتجه إلى الذات والموضوع، وتعمل أيضا على تعميق حالات المسخ، ولذلك فإن السخرية هى الوجه الآخر للمأساة، بل إن الخطاب الروائي لا تستقيم مسوخاته وتحولات هذا المسخ في تقنياته ودلالاته إلا باستبطان السخرية.

"- لذلك قلت لك إن هذا المسخ يكاد يكون سحريا... خفيا... بمعنى لأنك لن تستطيع أن تقف على كل تجلياته وعلى سلسلة مسبباته، الكثيرون لا يرونه بوضوح... لا يتبينونه بشكل كاف... يحملونه كقرف باطني...كجرح دفين... لا يعبرون عنه سوى بالسخرية، تلك التي تشبه البكاء!

- والفروق في الأشكال والمستويات ليست مهمة جدا، انطلاقا من هذه الصورة... إن هذه السخرية قد تعاش كاستبطان فردى أو جماعي... أى كمأساة داخلية... أو تعاش كظاهرة اجتماعية- ثقافية... بينما هي، في العمق، وجهان لشيء واحد... التراجيديا تصارع فيها الذات، الفردية أو الجماعية، كائنات عديدة بلا وجوه واضحة ... سوى وجهى الضحك أو البكاء!" (الرواية ص٢١/٢٢).

هذه السخرية تظهر من خلال وضع الكائنات الروائية، وأسمائها ولغاتها وعلاقاتها، وهى سخرية أيضا من التاريخ والهوية والأفكار، سخرية تعيد النظر في التفاصيل والأشياء، والأزمنة والأمكنة، وهى سخرية تجمع بين الذات والموضوع، بين المنطق و اللامنطق، بين

البكاء والضحك، بين الموت والحياة بين الاطمئنان والقلق، بين التوثب والشلل الجسدى والفكرى المطلق، بين الشخصية واللاشخصية.

يقول الجاحظ في رسائله: ".. بل نزعم أن بعض المزح خير من بعض الجد، وعامة الجد خير من عامة المزح، والحق أن ينضح عن بعض المزح ويحتاج لجمهور الجد، وكيف لنا بذم جميع المزح مع ما نحن ذاكرون "[٢٧].

فالاسم في "شجر الخلاطة" يدل كذلك على السخرية من أسماء "الإعاقة" أو "اللقيطة" أو "اللعينة"، أسماء مثل: الهرنونية، "مصطفى شيش كباب" الجيلالي،الخلطي، الكمنجة، المارشال قبو، زهرة تشكيطو، الحاجة الرويضة، بوغطاط،...وهى سخرية حادة، حيث إن الاسم وحده، يمكن في هذا السياق، أن يشير إلى تاريخ مأساة، وتناقضات الواقع، هى أسماء تهكمية قدحية انتقاصية استفزازية، تكرس الاستسلام واللاتوازن واختلال الدوافع والحوافز لوجود هذه الشخصيات المختلفة الاتجاهات والاهتمامات والمستويات الثقافية، لكنها تلتقى في تلك " الوصفة" السيكولوجية الناجمة عن أسماء القبح والتشوه، التي تتدافع في الخطاب كما ترد في الحوار بين الشخصيات، وأسماء هذه الشخصيات ذاتها. في حين تكاد الأسماء الجميلة و" المنتقاة " بعناية، تختفى من نصوص الخطاب، الذي أتاح للأصوات فرصة الكلام والشكوى والغضب، والاستمرار في الحوار والحياة في ارتباط مع ما تعانيه، وما يؤلها ويصدمها ويجددها أو يقتلها جسديا أو رمزيا، وهى سخرية ظاهرة ومبطنة. سخرية الأسماء ومن الأسماء، وسخرية من الأوضاع الاجتماعية،

وما تسترجعه الشخصيات الروائية من أوهام، لكن قد تكون هذه السخرية، مهما اتسعت جراحاتها، مبرر الوجود الشخصى أو المهني، مبرر الاندماج والتواصل، كمجل جمالي، أى مبرر قوة وإقدام، لا مبرر ضعف وشلل. نذكر مثلا صورة للفنان الشعبى في الرواية، وهى صورة عن علاقة الاسم بالسخرية :

"- الكمنجة... الكمنجة نعت أكثر سخرية !

- بالفعل... وبصورة أخرى، صورة أقوى... الفنان الشعبى الذي كان دائما محط تقدير وسخرية من طرف الجميع... من طرف نفسه... كما هو الشأن بالنسبة لكل الممارسات التي اختصت بها أقلية... ولو تعلق الأمر بأحمق أو عالم... بعبقرى أو مجذوب... هكذا الأمر دائما... لكن اليوم.. لم تبق إلا صورة الاحتقار والاستخفاف... لم تبق إلا قيمة المال والسلطة والجنس ! " (الرواية ص٧٤).

- أو نقرأ :

" - لكن في نعت الكمنجة نوعا من التصغير... من التحقير !

- أى من السخرية... لأن الرجل حين يعطى كل هذه القيمة لفنه يضيق عالمه،بصورة، وإن كان يتسع، بصورة أخرى، ويصبح محصورا في هذا الفن، أى في الآلة ! " (الرواية ص 75)

وهى السخرية التي تتعدى مستوى الذات أو الشخصية الروائية، أو الاسم، وتنسحب على الواقع، أو مذاهب فلسفية، ليتضح أن السخرية لا إقامة لها أو زمن، كما يمكن أن نرى، مع نظريات وأفكار وأسماء فلسفية تقدم السخرية كأسلوب في الحياة والتفكير والعلاقة مع الناس، أى أنها ليست حدثا طارئا أو ترفا لا معنى له .

- "أفضل التهكم ... أنت درست الفلسفة.. من هم رواد التهكم!؟

- سقراط واتباعه من الكلبيين !

- كان سقراط متهكما في كل شيء... في لباسه، في تفكيره، في حياته الخاصة، في السياسة... لا أحتاج لشرح ذلك إلى دارس فلسفة مثلك !

- أشكرك ... لكن تهكم سقراط مرتبط بالقلق... بالسؤال... بالاستفزاز !

- تماما... وهذا ما بالغ فيه الكلبيون إلى حد السخرية السوداء!" (الرواية ص٦٧).

وهو الحوار الذي يستمر بين "مصطفى شيش كباب" والجيلالى الخلطي" على الشكل التالى:

"- لنعد إلى هذا الاسم: الكلبيون ! ... ذروة التهكم أن يسمى الفلاسفة... وهم جادون غاية الجد كما تعلم... كلبيون !

- العرب كانت تسمى أولادها كليبا وجروا...

- لأسباب أخرى..." إنما تخيل... أن تسمى الآن... في هذا الوقت...ابنك كليبا أو جروا... أن توصف أنت الفيلسوف بالكلبى !

- أنا أجد فيه الكثير من السخرية وربما القليل... جدا... من التهكم!" (الرواية ص٦٨).

" - هذا التهكم أو ... السخرية إذ شئت... الذي يسند أوضاعا مثيرة للسخرية... أوضاعنا بالغة الهشاشة... شديدة المفارقات... وكأنه السم الدواء... كأنه الضحك البكاء ! ... ألم تتبين لك بعد صورة المقاومة السرية!؟" (الرواية ص٦٩) .

وتأسيسا عليه، فإن تعدد مظاهر السخرية والتهكم ليست وسيلة لترسيم خطاب الرواية وآلياته تعلق الأمر بالشخصيات أو الحكايات أو الفضاءات، لتحديد قواعد " لعبة النص" وإنما يشكل خصيصات النص، تبعا لتعدد هذه المظاهر، اللفظية، والتركيبية والدلالية، وقراءة "تقارير" المتعة النصية، واستلهام الاشارات النافرة، والإشارات المتنكرة، وهى إشارة منغمسة في نسيج النص والحركة العامة للحكي.

٣-٢- تعدد مظاهر المسخ: التحويل، التماس، الانصهار، التشوه :

وعلاوة على كل ما سبق، فإنه يحدث اندغام للمسخ في السخرية، أو السخرية في المسخ، وتوجد أيضا مسافة ابتعاد وتماس أو توازن، بإحداث قوانين نصية، فالمسخ في الرواية لا يقتصر على "تحويل صورة إلى صورة أقبح منها " أو " قلب الخلقة من شيء إلى شيء" كما أن السخرية لا تعتمد فقط على المسخ" فشجر الخلاطة" تستند إلى الوعى المفارق، والقانون المفارق، والذات المفارقة، لتفجير أشكال المسخ والسخرية، عبر جموع المفارقات والتأويلات، كما يمكن أن نقرأ في أعمال كافكا[٢٨] كأحداث أدبية، فالمدهش والعجيب في المسخ ما هو إلا تعبير عن " واقع ما " بطريقة أدبية.

وكما يرى تودوروف، فإن أهم النصوص التخييلية تنتظم بطريقة متناظرة، فدينامية المحكى ترغم المتلقى على الانتباه إلى هذه الكائنات" الخارجية" والغريبة، وإلى قربها من الواقع الذي نعيشه ومن حياتنا، أى أن المتلقى هو الذي يتكلف بإجراءات التكييف، والإقرار ب " طبيعية" عمليات خارقة للعادة، مثلما نشاهد في أقصوصة لروبر شيكلى[٢٩]، حيث يضاف جسم حيوان إلى دماغ

بشري، ليسمح النص في النهاية بقراءة المشترك بين الإنسان العادى مع الحيوان المتمثل في الجسد.

وبناء عليه، يمكن النظر، إلى أشكال المسخ هذه في العديد من النصوص العربية الحديثة كأحداث ومحكيات " واقعية"، لم تعد تتسبب في ذلك التردد داخل النص والحيرة والمفاجأة لدى المتلقي، هذا دون التفريط أو التضحية بمبدأ الجمالية في النص. وهو انمساخ " سخروي" بنزعة مأساوية ملتهبة، يتم الانقضاض عليه بجموح لغوي، يجعل من معالجة اللاعقلانى مسألة لغوية مألوفة، كما في نصوص كافكا، أودوستوفسكي، وأيضا في روايات عربية كثيرة... ومادام أن الحديث، يدور حول " شجر الخلاطة"، فإن النصوص الروائية السابقة واللاحقة، بالنسبة ل: " شجر الخلاطة" مثل " خميل المضاجع"(٣٠) تتوالد فيها حكايات الواقع الممسوخ وواقعية المسخ، لكن آلية المسخ الروائية هذه لا تستقر على نموذج أحادي. فأشكال المسخ ملتبسة ومعقدة ومتماوجة وأطرافها ونسّاجوها متنوعون كذلك، معنويون وماديون، كائنات بشرية وحيوانية..

وهكذا يتحدث السارد عن " عين الفرس" كمدينة أو كمجال أو كفضاء هلامي، إن صح التعبير، وعن البسطيلة بالبحر، والأصوات الغريبة التي كل من يحاول أن يعرف أسرارها يهلك:

"- نجوا في المرة الأولى ولكنهم هلكوا في المرة الثانية أو الثالثة:، كل من عاود الكرة منهم هلك، وقد عاودوها جميعا إلا أنا... لم أعاود بعد " (الرواية، ص٢٧).

فهذا المحكى المتخيل، بشكل يدعو إلى الغرابة، يتحول إلى واقع

مجسد، من فضاء هلامى على فضاء قائم، على مستوى المادة المحكية على لسان السارد، الذي نقلها بدوره عن شخص مجهول.

يقول: " - بما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر! كل ما حدث في عين الفرس يظهر أنى صرت أعلمه بهذه الطريقة الغامضة، يكفى أن يروى لى مرة واحدة، وأحيانا من غير أن يروى، كى أشاهده. هو يحدث... كان هذا في البداية، أما الآن فإنى لم أعد في حاجة إلى أن أسمعه من أحد... صرت أراه بما يشبه العين الباطنية واسمعه بما يشبه الأذن الخفية ".

إذن، فالخطاب الروائي يتيح هنا الانتقال من مستوى سرد الحكاية، إلى مستوى تجسيدها، بعد أن أصبحت أمرا واقعا بالإمارة (أى فضاء عين الفرس).

ومن المتخيل إلى الواقع أيضا، " فالحاكي" تكلم عن مجال متخيل غير موجود على أرض الواقع، ولا يعرفه (عين الفرس)، لكنه سيصبح حقيقة ماثلة للعيان، حينما سينفى إليه. وعبر منطق الخطاب الروائي، وتحولات النص العجائبية والمنفلتة، يتسلل ما هو إيديولوجى واجتماعى إلى اللغة إما بشكل صريح أو مضمر: فضاء الإمارة (السلطة)، عين الفرس(فضاء المنفى والعزل).

بل بواسطة هذا الفضاء العجائبى تتعدد وظائف الخطاب، والتى تتجلى في التحويل(٣١) الشامل للعلائق والأشياء والعالم.

وكما هو موجود في "شجر الخلاطة"، فإن الفرق بينهما وباقى النصوص الحكائية القديمة والروايات الكلاسيكية، هو أن ما كان يبدو استثناء في مراحل معينة أو كثيرة، غدا في الزمن المعاصر بمثابة

القاعدة، باستبطان وحل شفرات الأسرار الحكائية القديمة، وظهور تخيلات جديدة، بتغيير أنماط السلوكات والروابط والرموز والقيم والعادات، ودلالة الخرافة والحكاية، وتبدل الوظائف الاجتماعية والمؤسساتية القديمة بشكل شامل أدى إلى تفتيت مقومات هذه الكيانات، وتدمير الآليات الموازية أو المتوارثة. وبالإجمال، فإن التشوهات والتحولات في النص ذات طبيعة استبارية، تعيد المتلقى إلى حجم الفظاعات والمظالم التي ترتكب، والجرائم الرمزية، والعبور الممكن نحو مضاعفة الشخصية، فالشخص الواحد يصير مثل شخصيات عديدة، نفسيا وجسديا، وحواجز الذات والموضوع تنكسر في مواجهة شبكة من التواصلات والعلائق، ومضاعفة الموضوعات والأفعال، والأحاسيس والمغامرات والاستيهامات والوقائع، حيث يخيم جو من العبث واللاجدوى على عالم الشخصيات، ويستبطن الخطاب الروائي تعقيدات الواقع ورغبات الناس ومختلف التغييرات، وتسجيل التجربة الحياتية كما يتذوقها الشخوص " مرة" أو لذيذة" مع ما تتركه من أثر أو صورة مشوهة، أو صورة " أنيقة " أى أن الرواية تخاطب " حاضرها"، وتخاطب " ماضيها" وماضى الإنسان والحضارة، في ضوء تساؤلات الحاضر.

إن من بين أهم المميزات الروائية في أعمال ديستوفسكى بالمقارنة مع الروائيين الذين عاصروه في القرن التاسع عشر، والتى حملت ملامح الرواية الحديثة، هى تلك الأفكار والأحاسيس والانفعالات المبأرة، في ذهن الشخصية الروائية، في لحظة حاسمة كالجريمة على سبيل المثال، في حين لم تحظ لديه الأحداث بكبير عناية، والتى كانت

تفتح المجال للإحالات والمشاعر الذاتية، كما في رواية "الأبله" أو ملاحقة الانفعالات الإنسانية لأناس في أوضا ع حرجة.

ألا يمكن القول، إن شخصيات " شجر الخلاطة" تعيش أوضاعا مماثلة، من جهة الإحراجات النفسية والاجتماعية والآلام، كمصطفى شيش كباب، والخلطي، إن الإحساس لديها هو الاسم الممسوخ وآثاره النفسية وتفاصيل حياة التهميش، وكذا السخرية.

والجدير بالذكر أن السخرية بدورها ليست وليدة الرواية الحديثة، فما أكثر النصوص العالمية والعربية والتراثية والإعلامية الزاخرة بالسخرية سواء في الشعر أم المحكى الشعبى والهزلى وغيره، بالإضافة إلى الكتاب المقدس (القرآن الكريم): (يا أيها الذين أمنوا لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خيرا منهم ولا نساء من نساء عسى أن يكن خيرا منهن ولا تلمزوا أنفسكم ولا تنابزوا بالألقاب بئس الاسم الفسوق بعد الإيمان ومن لم يتب فأولئك هم الظالمون)[٣٢].

وتبقى هذه الوسائل التعبيرية مدعاة لخطاب الاحتمال والتخمين في "شجر الخلاطة " وكذلك في نصوص أخرى، كما سنرى عوض الاستحالة واليقين. وهذه الاحتمالات آتية أيضا من عامل السخرية أو المسخ وكلام الشخوص وحواراتهم..أى مكونات الخطاب الروائي. وهى ترابطات تستطلع مقولات وقدرة الشخصيات الروائية، على أن تفعل ما تريد داخل النص، وهى تستطلع أيضا مواقف الدونية والعجز والانهيارات السيكولوجية، وصور الهذيان، وانكسارات "حتمية" الوجود و تدليسات التاريخ الخاص والعام.

ولا تقتصر علامات الأقنعة على مسخ الاسم والحالة المدنية، مثلما

حدث مع والد "مصطفى شيش كباب" وعمه "بوقرن"، فكل دواعى ودوافع المسخ الذاتية والموضوعية، والتى تنطبق على أوصاف أو أسرار حميمية، يتم تعريتها، بتعرية الجسد، فالاسم لا سلطة له، وصفاته ومعانيه لا تفيد، كما هو الأمر، مع شخصية المعطى أو رقية، حيث لا تنفع معه لا الحالة المدنية ولا بطاقة الهوية، فولادته كانت رمزية فمرة "رقية"، هي" رقية" ومرة أخرى هى "المعطي"، وهى امرأة تعيش ب "شخصيتين" وعند موتها تعرى "جسد المعطي" وبدا أنه جسد امرأة. وهكذا فإن المعطى دنس باسم "رقية" وهو اسم مستعار من امرأة أخرى، وكأن كل هذه الشخصيات تتعايش وتتعيش بواسطة الاستعارات، أو هى في اختلاط دائم له كيمياؤه الخاص ، أو هى منخرطة في مناقشة وخصام غامض وحرون، وكأن الأقنعة هى الواقع.

هوامش الباب الأول: الفصل الثاني

1) JAKOBSON (R) : Essais de linguistique générale? collection " points " Ed. seuil /poétique paris.

2) Théorie de la littérature (Textes des formalistes russes) (Op.cit).

3) TODOROV (Tzvetan) : Communications 8? " les catégories du récit littéraire " Ed. du seuil? 1981. P132

٤) نظرية المنهج الشكلى ترجمة إبراهيم الخطيب ط١٩٨٢، ص ٤٨.

5) JAKOBSON (R) : " Questions de poétique "? Ed. seuil? Poétique? paris 1973.

وكذلك في مقالته في المرجع السابق: " théorie de la littérature " حيث يتحدث جاكبسون عن" الخصيصة اللسانية للشعر " وعن " الخصيصة الخالقة للغة"

6) JAKOBSON (R) : Essais de linguistique générale (Op.cit).

7) SAUSSURE (F.De) : Cours de linguistique générale? (C.L.G) 4e Ed. P.21/24/25

ينطلق سوسير في تحليلاته، من اللغة كمادة لدراساته، كموضوع لعلم اللغة، من أجل إدراك " خصوصية اللغة"، وتبين مقالاته في " الدروس في علم اللغة" أن هذا العلم لا يمكن أن ينشأ إلا من خلال تعريفه لذاته عن طريق اكتشاف موضوعه.

8) BENVENISTE (Emile) : Problèmes de linguistique générale paris? 6 Gallimard? 1976? P .100.

فاللغة تحدد بوصفها نظاما منتجا للمعنى، انطلاقا من شكلها الدلالى وفق نظام أو نسق ما.

٩) يقول السارد: " وفى تواريخ متقاربة ودع الحياة أدهم فأميمة ثم ادريس. وكبر الأطفال. وعاد قدرى بعد غيبة طويلة ومعه هند ومعها أطفال. نشؤوا جنبا الى جنب وخالطوا غيرهم فازدادوا بهم عددا. وانتشر العمران بفضل أموال الوقف فارتسمت في صفحة الوجود حارتنا. ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا " (ص١١٢).

نجيب محفوظ أولاد حارتنا دار الآداب بيروت الطبعة الخامسة ١٩٨٦.

فى فصل مذيل ب " " أولاد حارتنا" يقول أيضا: " وكان طابع حارتنا- كحالها اليوم - الزحام والضجيج. الأطفال الحفاة أشباه العرايا يلعبون في

كل ركن. ويملأون الجو بصراخهم و الأرض بقاذوراتهم. وتكتظ مداخل البيوت بالنساء، هذه تخرط الملوخية، وتلك تقشر البصل، وثالثة توقد النار، يتبادلن الأحاديث والنكات، وعند الضرورة الشتائم والسباب. والغناء والبكاء لا ينقطعان" الرواية (ص١٥)."قبل أن يضيف: " هكذا وجد فتوات الأحياء مثل قدره والليثى وأبو سريع وبركات وحمودة. وكان زقلط أحد هؤلاء الفتوات، فخاض معارك كثيرة مع فتوة بعد فتوة حتى هزم الجميع وصار فتوة الحارة كلها. وفرض الأتاوات على الفتوات جميعا " (الرواية ص١١٦).

١٠) الجاحظ: الرسائل الأدبية، قدم لها وبوبها وترجمها الدكتور على أبو ملحم - دار ومكتبة الهلال الطبعة الأولى١٩٨٧. رسائل الجاحظ الرسائل السياسية، قدم لها وبوبها وشرحها الدكتور على أبو ملحم منشورات دار ومكتبة الهلال - بيروت الطبعة الأولى١٩٨٧.

١١) الجاحظ: الرسائل الأدبية. (مصدر مذكور). ص٣٤٨.

١٢) نفس المصدر ص٣٤٨.

١٣) نفسه ص٣٤٨.

١٤) نفسه ص٣٤٨.

١٥) الأصفهانى (أبو الفرج): الأغانى تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، دار الثقافة بيروت - لبنان ط. الخامسة ١٩٨١ .ص٣ .المجلد الثالث ويقع المؤلف في اثنين وعشرين مجلدا)

١٦) ابن منظور: لسان العرب دار إحياء التراث العربى مؤسسة التاريخ العربي، بيروت - لبنان الطبعة الثانية١٩٩٧م، الجزء الرابع، ص١٤٧/١٤٦.

١٧) المصدر السابق ص٢٧ .

١٨) نفسه ص٧٠. (الأبيات الشعرية من بحر الطويل).

١٩) ابن منظور: لسان العرب، الجزء الثامن .ص٢١٨.

٢٠) الأصفهاني: الأغانى (مصدر مذكور). المجلد الثالث ص١٣٤. (الأبيات الشعرية الأولى من بحر المقتضب و (البيتان الأخيران من الاستشهاد من بحر الوافر).

٢١) لسان العرب (الجزء الخامس) ص ٢٤٢/٢٤١.

٢٢) الأصفهاني: (مصدر مذكور) المجلد٢١ ص٤٢.

٢٣) نفسه ص ١٤٤.

٢٤) نفسه ص١٤٥/١٤٤.

٢٥) نفسه ص٢٩٩.

٢٦) نفسه ص٢٩٩.

٢٧) الجاحظ: الرسائل الأدبية (مصدر مذكور) ص٤٦٨ .

٢٨) ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية (المرجع السابق) .

29) TODOROV (Tzvetan) : Introduction à la littérature fantastique Ed. seuil 1970

٣١) عنوان الرواية التي صدرت للميلودى شغموم، بعد رواية " شجر الخلاطة "

31) GREIMAS (J) : du sens II? Seuil? Paris? 1983 P.38

٣٢) سورة الحجرات الآية١١.

الفصل الثالث

الفضاء الروائي: الحفر في المتخيل

١-٣- الفضاء الروائي: متخيل التاريخ والهامش

فى نصوصه السابقة، يأخذ فضاء الرواية، بالنسبة لشغموم أبعادا مختلفة، لكن يبدو أن فضاء الهامش، يطغى على حياة الشخوص والخطاب، بيد أنه فضاء يكتسى جماليته من عناصر التخيل، فضاء "الجزيرة" يشير مثلا إلى المرأة، وفى "الأبله والمنسية وياسمين" تتداخل الأزمنة والأمكنة في قرية هامشية، في نمط علاقات الشخوص وتصوراتهم، التي تتحرك ضمن هذا الإطار كأن الفضاءات تتغير حسب إيقاع الأحداث والإنشطارات الذاتية، كما أن تنقلات الشخصيات الروائية تجعلها تعيش حالات تكثيف بواسطة "الفضاء الواقعي" للرواية وفضاءات تخيلية أخرى تندمج في الأولى"، وبهذا فإن التحول الذي يمس الشخوص، أو المتخيل الحكائي، يلقى بظلاله أيضا على الفضاء وتناقضاته سواء كان فضاء "واقعيا" أم "تخيليا" أم عجائبيا"، ففضاء "القصر" في "الأبله والمنسية وياسمين" يعكس ذلك التعارض بين القرية ومستوى آخر من نمط العيش والعلاقات إضافة إلى فضاءات أخرى وهى كثيرة.

إن تنوع الفضاءات عبر محايثات سردية، حسب مفهوم كريزنسكي،[١] يشير إلى أن الرواية في حد ذاتها فضاء مفتوح، تدعونا إلى استكشاف تحولات الخطاب الروائي، وبدون الوقوف كثيرا عند الخصوصيات العامة لمختلف الفضاءات، فإن السؤال يفرض ذاته، عندما يتعلق الأمر بكيفية توظيف الفضاء كمكون

خطابى في الرواية، هل الفضاء الروائي مجرد مسرح للأحداث ؟ أم صدى للمتخيل الحكائي؟ أم مؤثث لتمثلاته النفسية وحوافز مبناه؟ أم إن الخطاب الروائي مجال واسع لكل التقنيات والأدوات التعبيرية؟

إن الفضاء الروائي ليس معنى ثابتا أو جامدا، فهو يضم الزمان والمكان ويتبدل حسب تبلور مجالات النص الحكائية والسردية والتيماتيكية، وهو ما يمكن أن يصطلح عليه ب : Chronotope الذي يتأثر بالسيرورة الأدبية يقول باختين: "الكرونوطوب يجمع بين الزمان والمكان، يترجم أدبيا ب: "زمان - فضاء" "temps espace" أى التعالق الأساسى بين الروابط الزمكانية spatio temporels كما تم تحديده على صعيد الأدب"[٢].

هذه الروابط الزمكانية في "شجر الخلاطة" يصوغها الخطاب الروائي من خلال التقاط ما يبدو تافها في الواقع، ويندرج ضمن الأشياء الجزئية العابرة والمتداولة بالأساس في فضاء الشاوية، ولعل استحضارها يأتى في سياق استثمار واستنطاق مدلولاتها كأنسجة متنوعة جماليا وثقافيا، فردية وجماعية، ولذلك ليس غريبا، أن نجد تراكما للأسماء وفضاءات المتخيل الاجتماعي، جلها ينتمى إلى الهامش، ويتضمن إحالات غير متجانسة، يمكن أن نذكر في هذا السياق الفضاءات الآتية :ابن أحمد، برشيد، الدارالبيضاء، سطات (مدن متوسطة وكبرى تنتمى إلى فضاء أعم وأشمل وهو الشاوية) تامسنا، بورغواطا، الشاوية (يرد ذكرها كلها مع ما يجمعها من تداخل وتطابق وتقاطع تاريخى وتراثي).

وتحضر فضاءات أخرى ذات طبيعة خاصة وجزئية مثل: المقابر،

المزارات، الأولياء، سيدى محمد البهلول، مستشفى الأمراض العقلية، المحكمة، كراج علال، سيدى عثمان، السينما العثمانية، الحى الحسني، الغرفة، الحجرة...وهو ما ينطبق على شخوص الرواية، حيث ترد أسماء مثل: قدور، الجيلالي، ميلود، المكي، المعطي، لكبير، صالح، محمد ميلود الدمشقي، سليمان البغدادي، إبراهيم الكرداني، قشبل وزروال، فاطمة الزحافة، الحاجة الحمداوية، قرزز ومحراش، الخلطي، مصطفى شيش كباب، الجن، الملائكة، الحيوان، ابن رشد، المعطى الكمنجة، اليهود، المجاذيب، الحاجة المزابية، سقراط، الكلبيون، زهرة تشكيطو، الحاجة، الرويضة، بوغطاط، الدكتور، الموظف، المومس، الشرطة، قاض التحقيق، الفنان، بوقرن.

فبأى معنى يمكن ملاحقة فضاء "شجر الخلاطة" ؟ هل نحن أمام فضاء واحد؟ كيف ينكتب الفضاء في الخطاب الروائي؟ هل سلوكات الشخوص الرواية تؤثر في الفضاء الروائي؟ وأسماء المسخ وتلك العلاقات المشحونة مع الذات والهوية، وما علاقتها بالفضاء؟ أم إن الفضاء الروائي هو رحلة شاملة للخطاب الذي يتعقب نهاياته دون أن يدركها، شخوصه تتعقب بدورها ماضيها، دون أن تتخلص منه، وتتطلع نحو أفق غامض لم تلمسه، و"تسقط" في "مخالب" حاضر عصى كاسح، تختلط فيه الألوان والأسماء والمواقف، ومع ذلك تتعب من أجل "التصريح" بكينونتها وحتى وإن كانت تجر وراءها انتكاسة الزمن وخيبة الذات، إعاقات و إخفاقات، "جرائم" و"أقدار"، أجوبة على أسئلة غير مطروحة، أو مطروحة ولا تنتظر جوابا، وأسئلة حول "مواضيع" أو "متاهات" لا أجوبة ولا شواطئ لها.

إذن ما هى تجليات هذا الفضاء ووظائفه ؟

أ) الفضاء الروائي والمتخيل التاريخى :

الحوار يجرى بين شخصيتين، ومع ذلك فإن الخطاب الروائي لا يقتصر، أو يتشيد فقط على المتن الحكائى والمبنى الحكائي، بتعبير الشكلانى الروسي، توماشفسكي...أو ينحصر فقط في مناقشة إشكالية الاسم من منظور روائي، فإذا كانت "شجر الخلاطة" "رواية الاسم" فإنها أيضا "رواية الفضاء"، إذا استحضرنا تمييز تودوروف[٣] للخطاب أو الحكي، حيث صنفه إلى قصة (حكاية) -His toireوخطاب discours والحكاية - كما يرى تودروف - مجردة، تحكى من لدن فاعل أو سارد، أو شخصية وهمية، أو "حقيقية"، وحينما تحكى فإنها تفترض تعاقدا أو ميثاقا أو "التزاما" بين السارد والمتلقي، إنه نوع من التواصل والحوار.

ويطرح تودوروف[٤] مستويين للحكاية :

أ) منطق الأفعال . Logique des actions

ب) الشخوص وعلائقها.

وهكذا، فإن منطق الأفعال: يطرح بدوره منطق التراكم[٥] فى الأفعال والشخوص وتفاصيل الوصف، والمبنى على بعض الآليات والقوانين، كالتقطيع، ونفى النفي، والتوازي، إذ إن الفضاء هو جزء من آليات الخطاب، مادام أن الحكاية لا تنتمى إلى "الواقع" وإنما إلى متخيل النص الذي ينتجه، ويتخذ طابعا تجريديا، حتى وإن اكتسى كلام الساردين نحو القارئ (القراء)، صبغة واقعية، في ضوء إجراءات الخطاب من منظور تودورف[٦]. الذى يتحدث عن :

١- زمن الحكى (العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب)

٢- وجهات الحكى (الطريقة التي تحكى بها الحكاية بواسطة السارد)

٣- صيغ الحكى (التى تميز نموذج خطاب مستعمل بواسطة سارد يقوم بإبراز الحكاية للقارئ).

يقول تودروف :" إن هيآت الحكى تعنى الطريقة التي يرى بواسطتها السارد الحكاية أما صيغ الحكى فتتعلق بالطريقة التي يقترحها علينا السارد"[٧].

وصيغ الحكى هذه إذا تجاوزت مستوى الحكى كمنظور خطابى مستقل إلى مستوى الفضاء سنجد أن الفضاء الروائي يتلون ويتماوج، رغم أن الخطاب يشتغل على فضاء "الشاوية" كمعطى تاريخي، لكنه أيضا يطعم شخوصه الحية، ورهانات الحاضر وتداعياته الثقافية ب: "اجتياحات" وفضاءات مغايرة. وأول شيء يمكن أن نصطدم به هو انكتاب التاريخ، ليس كمادة تاريخية، بأحداثها ووقائعها وأمكنتها وأزمنتها وتدرجاتها وعتباتها، وإنما كاستعادة لتاريخ غير مكتوب أصلا، أو إن ما كتب عنه يبقى مشوها، والأمر ليس عملية ميكانيكية لإعادة كتابة التاريخ، فالساردون والشخوص في الرواية لا يتحولون إلى مؤرخين أو "كتبة"، وإنما يحضر الفضاء كمتخيل تاريخى وثقافي، فيه يمكن أن نلمس تضاريس هذه الشخصيات، وجذور المسوخات والتحولات التي تحدث، وكأن هناك إشكالية قديمة تتوالد من سراديب الماضى إلى مجاهيل الحاضر، ومن شرنقاته إلى تداعيات الماضى القريب

والبعيد. فهل فضاء الشاوية يقود إلى حواضرها الصغرى والمتوسطة (ابن احمد - برشيد - سطات..) أم إلى حاضرتها المركزية والتاريخية (الدارالبيضاء)؟ وهل أحياء هذه المدينة وأسماؤها (كراج علال، السينما العثمانية) فروع تقود إلى فضاء الدارالبيضاء، أم إن هذه المدينة، هى التي تفتح فجوات نحو أحيائها وأزقتها ومؤسساتها وعلاماتها المكانية والزمانية وشخصياتها؟ وهل الدارالبيضاء بوابة نحو الشاوية، أم العكس؟ وهل كل هذا مجرد مقدمة لولوج "بورغواطة"، كفضاء مطمور ومتخيل، أم إن كل هذه العلائق هى امتداد لبعضها البعض؟ بل هى مسيرة تاريخية، للأصول والجذور، معقدة، بحجم أزمات شخوص رواية "شجر الخلاطة" وتحريفات الأسماء، وتحريفات أو انحرافات وتزويرات تاريخ كامل. هذا هو حال هذه الشخصيات الروائية، فهى في صراع مع ذاتها، وثقافتها وثقافة وموروث مرحلة شاملة، وفى صراع مع أسمائها، وفى صراع مع متخيلاتها، ومع أحلامها، ومع تاريخ الفضاء الذي تنتمى إليه،قبل أن تصبح في الأخير مجرد جزء منه، في الخطاب الروائي.

إن أول فضاء يرد في الرواية هو "فضاء ابن احمد" لكن لا يقدم عنه السارد أوصافا معينة، تظهر خصائصه وأماكنه أو أزقته، أو بعض معالمه، بالمعنى التقليدي، لكن يقترن هذا (الفضاء) بأحد أهم شخصيات الرواية (وشخصيات أخرى): (الخلطي)

-" اسمح لى ...أقصد: من أية مدينة أو قرية أتيت ؟

- من ابن أحمد

- الخلطى !

- آه...آه...من ابن أحمد...وكنيتك الخلطي !؟...يا لطيف !" (الرواية ص٨).

نقرأ رد الخلطي كالتالي :

– " لاشك أنك سمعت عنهم وشاية أخرى من تلك الوشايات الكثيرة التي شوه بواسطتها تاريخ الشاوية وتاريخ تامسنة كاملة... هل انتحلوا الحديث الشريف " هذه المرة..أم دونوا إنجيلهم أو ثوراتهم... أم يكونون أصدروا ظهيرا بورغواطيا !؟"(الرواية ص ٩/٨). هذه "الوشاية السردية"، هي التي جعلت المؤرخين وحتى الذاكرة التاريخية الشعبية تتداول أصول قبيلة برغواطة. هل هي من زناتة أو مصمودة، أو أخلاط من البربر، وأيضا حتى أصل الاسم برغواطة، فكل النصوص والروايات المتناثرة والاجتهادات المعاصرة لم تسبر أغوار برغواطة، إن لم تزده تلغيزا، فابن حوقل[٨] يرى أن برغواطة من قبائل البربر على البحر المحيط، ويقول ابن أبي زرع: "برغواطة قبائل كثيرة، وليس لهم أب واحد، وأم واحدة وإنما هم أخلاط شتى من البربر اجتمعوا على شخص يهودي الأصل ادعى النبوة وهو صالح بن طريف بن شمعون نسبة إلى الموطن الذي نشأ فيه"[٩].

وهو نفس الموقف الذي تبناه ابن الخطيب في كتابه: "تاريخ المغرب العربي في العصر الوسيط".

أما الحسن الوزان فيقول: "تامسنا إقليم تابع لملكة فاس، يبتدئ غربا عند أم الربيع وينتهي إلى أبي رقراق شرقا، والأطلس جنوبا وشواطئ البحر المحيط شمالا. طول هذا الإقليم من الغرب

إلى الشرق ثمانون ميلا، ومن الأطلس إلى المحيط نحو ستين ميلا. وهو في الحقيقة زهرة هذه الناحية كلها. كان فيه نحو أربعين مدينة وثلاثمائة قصر يسكنها عدد من قبائل البربر.وثار هذا الإقليم عام ٣٢٣ للهجرة "[١٠].

ينظر ابن خلدون للأمر من زاوية أخرى، حيث يؤكد أن برغواطة تنتمي إلى المصامدة، وكانوا شعوبا متفرقة، وموطنهم الأصلي سهول تامسنة، ونسبتهم إلى زناتة أو نسبة صالح بن طريف إلى اليهود وبدوره فإن ابن حزم مؤلف "جمهرة أنساب العرب"[١١] لا يشك في مصمودية برغواطة، أما أصل الكلمة (بورغواطة) فإن النصوص والروايات والمنقوشات القديمة وكذلك الكتابات المعاصرة التي بحثت في اشتقاقات الكلمة ونقبت عن حفرياتها، لم تستقر على رأي، هل الاسم يعود إلى لفظ أو مكان أو فرد أو عائلة أو قبيلة، وهناك من الباحثين من أرجع الكلمة إلى جمع بين: ابن والوادي، أي سكان أودية وهناك اليوم قبائل لازالت تسمى ب " موالين الواد" ضمن قبائل الشاوية؟ هل الاسم صدفة، أو هو استمرار لما نتحدث عنه أي بورغواطة وتامسنا، قبل أن يتقلص نفوذها وتبقى كآثار ثقافية أو تاريخية غامضة، تطفو في بعض العادات وأطياف الذاكرة والتراث؟ وهذا ما تحاول أن تجسده الرواية" شجر الخلاطة"التى انخرطت في حمأة هذه النصوص والروايات والمحتويات، وكأن الرواية تفتح صفحات معتمة من تاريخ المغرب عبر المتخيل وشخوص وهمية، وتتجرأ على مناوشة ومساءلة المغيب والمسكوت عنه، في أبعاده الشخصية والعامة،إنها شخصيات متخيلة لكنها تنطلق وتنطق

بخلفية تعلن عنها في شذرات أقوالها وإيراداتها، إنها ترصد فضاء، لم يبق منه إلا الأرض، وما تعرضت له من تقلبات مناخية وجغرافية وعمرانية وثقافية وتاريخية، ولذلك فإن هذه " الشخصيات لا "تعيش" أو تندغم في هذا الفضاء، إلا كتوهم وكاجتراح وكتذويب للمصادر والاضطراب في المعلومات، فمصائر الشخصيات الروائية ترسمها الأسماء في الرواية، "الخلطي" مثلا، حيث يتم تعميمها على الفضاءات، فهى أخلاط أيضا، وهذا ما نلمسه في فكرة العقيدة "البورغواطية" التي قدمت كعصيان، أو حركة ردة ضد الإسلام، أو تشويه وتخريب للكتاب المقدس، وهو المسخ الذي يلحق الحاضر كما لحق الماضي، لكن بأية صيغة ؟.

فالخلطى في "شجر الخلاطة" لا يبدو أنه يسلم بهذه المعطيات باعتبارها حقائق مطلقة، وتذكيرات جاهزة، فإمارة بورغواطة ركزت نفوذها في قلب ووسط المغرب، وإن لم يبق منها إلا الاسم، فإن ذلك يدعو إلى التساؤل حول "الوشايات التاريخية" التي تكاسلت في كتابة التاريخ، أو سجلته من منظور واحد، أى أن مثل هذه التشوهات أتت من مسخ حقيقى في العقيدة أو الديانة بحرفها عن نصوصها وأصولها وسننها، أو هو مسخ وانحراف وارتداد حضارى للعمران والثروة والقول والإنسان، وصورة عن الاستبداد النصى والتاريخى وقرار المصادرة والوصاية على القيم والثقافات والأحداث.

ولعل أقدم الأخبار والمعلومات عن العقيدة البورغواطية ما أورده ابن حوقل،وهى معلومات ضئيلة لا تتعدى بعض السطور، وتتضمن خلطا واضحا، وابن حوقل نفسه لم يعاصر البورغواطيين. وهذه هى

الصورة التي قدمها ابن حوقل يقول :"إن رجلا يعرف بصالح بن عبد الله دخل العراق ودرس شيئا من النجوم...وقوم الكواكب وعمل التقاويم،والمواليد وأصاب في أكثر أحكامه... وعاد إلى قومه فدعاهم إلى الإيمان به...فأفسد عقولهم وبدل معارفهم... وأوجب عليهم صوم شعبان وإفطار شهر رمضان... وهكذا، فخلفه وصى له أقامه يكنى أبا عفير... فدعاهم إلى النسك وترك الدنيا والإقبال على التقلل والزهد... وكان صالح يحل لهم الطيبات ويبيحهم اللذات، ويسوسهم في المحظورات"[١٢].

وبغض النظر عن عمق موضوع التأريخ لبورغواطة، فإن عوامل كامنة في الاضطراب في التدوين والخلط في النصوص والروايات والتشويه في المضامين والإقرارات تتولى بدورها وظيفة المسخ، مما يدعو إلى الارتياب والطعن فيما صنف ضمن الحقائق والجدل الذي يشمل الأنساب والتشريعات والقوانين، والقواعد والأصول التي يتخيلها "الرواة " حول هذه المرحلة سواء كانوا مؤرخين أم جغرافيين أم محدثين أم حكائين... وهى روايات أوغلت كثيرا في تحديد المباح والممنوع، بنظرة تحاملية وتعصبية وازدرائية، لم تترك نعتا أو وصفا إلا وأسقطته على برغواطة والبورغواطيين، فهم مجوس أو يهود أو أهل ضلال وكفر... الشيء الذي لم تتعرض له حتى مواقع المجوسية واليهودية وغيرها، وآثارها، في حين أن برغواطة كحضارة وكمجتمع وتاريخ كانت محط عملية تدميرية ممنهجة، في إطار الصراع السياسى الذي كان قائما.

إن "إمارة برغواطة" كثقب في المتخيل التاريخى كانت "ضحية"

مسخ شامل من قبل الحوليات التقليدية، وكل جحافل الفزع من التاريخ والتراث والتجربة الإنسانية وكأن رواية "شجر الخلاطة" جاءت لتعلن عن طريق شخصيات الرواية وفضاءاتها (فضاء الشاوية) استمرار هذه "الوشايات التاريخية" ومناطق الإعتام فيها، وهي استمرار لتشوه ومسخ تاريخي طويل تعيشه هذه الشخصيات ك "ظل" أو "حتمية"، أو "خلاطة" لم تفد فيها كل أدبيات الجرد والتصنيف والتسجيل.

وهكذا تاه الرواة، معروفون ومجهولون، في تبرير "واقع الانحراف" والمسخ لفضاء برغواطة بقيمه وأعرافه وسلطه ونظمه ومخياله وناسه وأزمنته، والذي غالبا ما يتم اختزاله في تعبير "إمارة برغواطة"،حيث أقبرت كل معالمها العينية، نقرأ عن ذلك، أي ما تعرضت له (إمارة بورغواطة) من جراء تداعيات حملة يوسف بن تاشفين: " .. ولم تمض ثلاثة أيام حتى قطع نهر أم الربيع ووصل إلى تامسنا، ولما رأى البورغواطيون هذا الجيش زاحفا إليهم بذلك القدر من الحماس، أخذهم الفزع وعدلوا عن القتال، وعبروا نهر أبي رقراق في اتجاه مدينة فاس تاركين إقليمهم، أباح الملك يوسف حينئذ هذا الإقليم وسكانه لجيشه، فأصبح طعمه للنار والدم والنهب وتقتيل للكبار والصغار حتى الأطفال الرضع. وقد خرب هذه البلاد طوال الشهور الثمانية التي قضاها فيها، حتى لم يبق ظاهرا من المدن التي كانت قائمة غير بعض الأطلال ."[١٣]، لكن لم يستطع الرواة أو "صناع القرار" المجردون والملموسون القدامى والمحدثون، طمس هذا الفضاء بكل تجلياته من إطار الذاكرة، وساحة المتخيل،

ذلك أن شخصيات الرواية، كما يطرحها الخطاب الروائي شخصيات تتماهى في أسمائها ووجودها وتفكيرها مع هذا الفضاء "إمارة برغواطة"،وتائهة في أتون إسقاطات "القراءات والتأويلات" مثل: إسقاطات أسماء الإعاقة، ودروب المسخ والتشوه - كما وقفنا عندها - لإثبات انحراف عقيدة برغواطة، فمن قائل إنها مجوسية ومن قائل إنها يهودية،وقائل إنها مسيحية، ومن لم يستطع أن يقفز على بعض المسلمات الإسلامية في الاتجاه الديني البرغواطي، اعتبر أن المسألة مروق وانحراف عن الأصول الحقيقية للعقيدة وخلط في مفهومها وممارستها، بناء على ترتيب أركيولوجية المعنى والمبنى اللغوي والكلمة[١٤]، وإعادة ترتيب ذلك، وفق بعض المعايير الصوتية واللغوية واللهجية، وبعض الطقوس والعادات والقيم المنصهرة في بعضها، والميولات الدينية، واستعراض بعضها كطقوس عبادة إله الخمر، أو طقوس الابتهال والتضرع للإله لطلب المطر، وممارسة السحر، والتمائم، وطرد الأرواح الشريرة، وتقديس الديكة والاعتقاد في أصواتهم، وعادات الاحتفالات والمناسبات والتجمعات البشرية، وأجواء المآتم، وهي ممارسات واعتقادات مرتبطة في الأساس بالمرجعيات الإثنية والاجتماعية والذهنية والمخيالات العامة وما تنسجه من علائق، خصوصا وأن العديد من هذه الممارسات لازالت سائدة في المجتمع المغربي، في تخيلاته وأدوات تفكيره وفهمه للعالم وفضائه العام.

٣-٢- حفريات الكتابة الروائية :

فالأسماء في الخطاب الروائي ل "شجر الخلاطة" ليست مجردة

أو بدون ذاكرة وكذلك علاقاتها، فهي مرتبطة أشد الارتباط بالفضاء الذي تنتمى إليه بثقافته وتاريخه وشخوصه الذين رحلوا أو الذين هم أحياء، أى بصفة عامة، بالحركية والسيرورة الزمنية لهذا الفضاء الذي يتدثر بطبقات من الأعباء والارتكاسات، كذلك من التوثبات والطفرات والتطلعات والأحلام، ضمن كلكل من الوشايات وصكوك الاتهام، هذا ما تشعر به أو تعيه شخصيات الرواية، والتى حولت المتخيل الروائي إلى مادة حكائية وفضاءات محفزة للخيال والحفر في أعماق الموروثات الثقافية.

نقرأ ما يلي: (حوار من الفصل المعنون ب: هل تعرف إسمك!؟)

– "إنها أسماء كبقية الأسماء المغربية أم تراك تريد التقرب من أحدهم!؟.

– لاحظ مكونات هذه الأسماء وعلاقتها بالأزمنة والأمكنة الثقافية والسياسية والدينية والتاريخية...

– هناك بالفعل أكثر من علاقة!

– أريدك أن تلاحظ تضارب العلاقات داخل الاسم الواحد ثم ... فيما بين الأسماء كلها !

– إن الباحث يمكن أن يكتب تاريخا بأكمله، تاريخا شاملا فقط بتحليل مكونات هذه الأسماء وبتحليل الإحالات الكثيرة والمعانى المرافقة...فى هذه الأسماء يكمن مجمل تاريخ العرب " (الرواية ص١٢/١٣).

الرواة في الخطاب إذن، يتحدثون عن ذواتهم ومن خلالها، يجوبون أزمنة هلامية وأمكنة ويخوضون في التفاصيل للعبور إلى

القضايا الكبرى وكأن متخيل الخطاب لا يتململ " فوق فضاء" وإنما تتعمد الرواية وشخوصها البحث في هذه الفضاءات، واستقراء متخيلها.

– "على كل حال... جميع الأسماء الأولى، كما يمكنك أن تلاحظ لها علاقة ما بحوادث أو جهات أو أعلام تاريخية ذات طابع مأساوى واضح كلها تتجاذبها فترات أو لمحات من القوة والضعف... من القداسة والدونية... ومازالت إلى الآن محملة بهذه الصفات بهذا الشكل أو ذاك... بهذا القدر أو ذاك ... وبدون كبير التباس... بينما أسماء النوع الثانى جميعها ذات وقع اجتماعى نفسي...إذن طابع المأساة في هذا النوع الأخير من الأسماء ينبع من الذات والمجتمع ... من الحاضر أكثر مما يأتى من التاريخ في الوقت الذي يصدر فيه الطابع المأساوى في النوع الأول من الماضى ولو أن الحاضر بدوره يعمقه...وإذا شئت مزيدا من الدقة يمكن أن أقول: إن النوع الثانى من الأسماء يعبر عن مأساة وجودية... ... أو أنطولوجية، بينما النوع الأول يعكس مأساة زمنية ... في الثانى تتصادم الذات مع الحاضر وفى الأول يتصارع الحاضر مع الزمن ،مع التاريخ، أى مع الماضي... وبينما تتطلب المأساة الأولى المجد والقوة لتفك التناحر فإن المأساة الثانية تتطلب التهكم للتنفيس عن ذاتها" (الرواية ص ١٥/١٦).

إن المتخيل الروائي على مستوى الفضاء المتعلق بالتاريخ والماضي، في" شجر الخلاطة " هو اندغام وتداخل مع أسئلة الحاضر في تشابكاتها الذاتية والعامة بالنسبة للأفراد والعائلات والأسر

والقبائل والمجتمعات والإثنيات وبناءاتها الثقافية والأسطورية والواقعية والتى هى أيضا مساءلة خاصة وعامة، مساءلة للموروث.

وحتى لا يبقى المتخيل التاريخى للفضاء أسير "ماضيه" الوهمى أو الحقيقي، المغيب أو المجهول، فإن السارد يلتمس فضاء إمارة " برغواطة " في صيغه الراهنة، أى تلك التحولات الجذرية التي تدفع بالفضاء كمتخيل تاريخى لا يخضع للمنطق وتراتبية الزمن، أى أنه فضاء يتراكم بطريقة تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة والوقائع والأوهام " والغيبيات" عبر مسارب مكثفة، من الصعب تصنيفها أو فرزها، أى أن الفضاء هو كل تلك الحلقات المتواصلة والمتقاطعة، فضاء يقوم على التوالد، ونفى النفي، وإعادة الهدم والبناء، لمحمولات من الماضى وتقلباته والحاضر واهتزازاته. فبرغواطة هى فضاء الشاوية، والشاوية هى فضاء تامسنا، وهو فضاء المدينة والقرية، وابن أحمد، وسطات، وبرشيد، والدار البيضاء، جاء في وصف إفريقيا: " أنفا مدينة عظيمة أسسها الرومان في شاطئ البحر المحيط على بعد نحو ستين ميلا شمال الأطلس، ونحو ستين ميلا شرق أزمور. وكانت هذه المدينة في غاية الحضارة والازدهار"(١٥) أما سكانها فكانوا: " يتأنقون جدا في لباسهم بسبب العلاقات الوثيقة التي تربطهم بالتجار البرتغاليين والانجليز كما كان بينهم رجال مثقفون ماهرون"(١٦)، لكنها فضاءات تنتمى لنفس الحقل دون أن تقدم صورة واحدة ومنسجمة عن فضاء جامد، إنه بصفة عامة فضاء مضطرب مختل وغير متوازن، ممسوخ وكائناته جزء من متخيله العام، و يمكن رصد هذه الصورة كما تستدعيها حوارات وأقوال الشخوص وهى كثيرة، ولا تخفى ميولاتها

الذاتية وصلاتها التاريخية والنفسية المليئة بالإعاقات.

"– لاشك أنك سمعت عنهم وشاية أخرى من تلك الوشايات الكثيرة التي شوه بواسطتها تاريخ الشاوية وتاريخ تامسنا كاملة هل انتحلوا الحديث الشريف، هذه المرة ... أم دونوا إنجيلهم أو ثوراتهم ... أم يكونون أصدروا ظهيرا بورغواطيا!؟" (الرواية ص٩/٨).

– "ما علينا ... ابن أحمد جزء من عمالة سطات!؟ ...

– كان من الممكن أن تكون سطات جزءا من عمالة ابن أحمد أو برشيد ما العيب في ذلك!؟ (الرواية ص١٠).

– "ربما ...لكن الأسماء في الشاوية تبدو مليئة بالتهكم، بالضحك، بالسخرية، والتناقضات والمفارقات؟ " (الرواية ص١٢).

– "أنا أهتم بها فقط في الشاوية !

– ولاضير من أن تكون كذلك خارج الشاوية؟

– مرحى ... أضف إلى ذلك أن الشاوية أوسع من سطات ومن مدينتكم ابن أحمد أو ... من برشيد.

– وأكثر من ذلك أن في الشاوية مدينة واحدة ... هى المدينة ... أى الدار البيضاء." (الرواية ص١٢).

– وهكذا ... بهذا النوع من التحليل والمقارنة يمكنك أن تقف على الموزايك " الثقافي" و"العرقي" في الشاوية ! أضف إلى ذلك أن الاسم الشخصى لكل واحد منهم من حيث الأصل اسم نبى أو مؤسس !.

– كأنى بك تحاول أن تفنذ أطروحة " العروبية " بالمعنى القدحي، عن الشاوية ! " (الرواية ص١٤).

– "أنت قلت إنك لا تهتم إلا بالشاوية! "، (الرواية ص١٤).

– "ومع ذلك فإن في الشاوية كما في غيرها أسماء من الطبيعة مخالفة ! " (الرواية ص١٦/١٧). لكن سرعان ما تنتفض هذه الشخصيات الروائية على " خصوصية " أو" خاصية" هذا الفضاء الذي يحكم مصائرها، بواسطة التوازى والمساواة، حيث يتيح المتخيل تكسير الحدود بين فضاء برغواطة أو تامسنا أو الشاوية... وفضاءات أخرى أكبر وأشمل كشكل من أشكال الكونية الضاجة بالتناقض والاختلاف (مغربيا – أو عربيا – أو عالميا...)

– "هذا الخليط من الأمزجة والمشاعر والأزمنة !

– هذه أيضا ظاهرة في كل المغرب، بل في كل الدنيا!.

– أنا أهتم بها فقط في الشاوية !

– لاضير من أن تكون كذلك خارج الشاوية"!.(الرواية ص١١/١٢).

"إن الباحث يمكن أن يكتب تاريخا بأكمله، تاريخا شاملا فقط بتحليل مكونات هذه الأسماء وبتحليل الإحالات الكثيرة والمعانى المرافقة ... في هذه الأسماء يكمن مجمل تاريخ العرب!". (الرواية ص١٤).

– "إن هناك، مثلا الأسماء المختلفة الأنواع التي تسربت إلينا في الأفلام، خاصة المصرية، وهناك أسماء من عصر الجاهلية، بل هناك أسماء غريبة تماما..." (الرواية ص١٧).

– "لقد تخرجت إحدى بنات عمى طبيبة من روسيا وبباب عيادتها الآن لوحة تحمل عبارة: " الدكتورة حادة بوقرن اختصاصية في الطب العام "... الاسم وحده يطرد الزبناء ... لو أنها – على الأقل– مختصة في أمراض النساء والولادة. ! ".(الرواية ص١٩).

– "مسخ كل واحد منا أمام نفسه وأقاربه ... مسخنا أمام أهل البلد...فى الوطن كله ... تم مسخنا مسخا عالميا ... أمام العالم بأكمله ! (الرواية ص٢١).

– "وأنت عندما تجمع سجل الأسماء المتباينة في الشاوية، أو ربما في أية منطقة أخرى أو في البلد كله، تظهر لك المأساة ضاحكة أو باكية ... فلا تغتر ببكاء أو ضحك... وقد تجد، إذا شئت، التاريخ الخاص بكل منطقة في سجل أسمائها!" (الرواية ص٢٣).

– "وأنت كذلك بالنسبة لرجل آت من ابن أحمد !

– عدنا إلى الأحكام الجاهزة !

– تماما... ماذا يعنى اليوم "الفاسى" أو "المراكشى" "البيضاوي" أو "السطاتي" أو "المزابى" أو "السوسى" أو "الريفى" أو ...؟ وماذا يعنى "الكتانى" أو "الخراز" أو "الوزان" أو ...؟ ... لا شيء تقريبا... على وجه الدقة!" (الرواية ص٢٥).

لا تتكرر هذه الفضاءات ومفارقاتها كثيرا، لكنها ليست عابرة لأنها تختزل مسار فضاءات وشخصيات روائية "لاهثة"، خلف صور مفترضة حولها، أو "حقيقية"، أى كما يتمثلها الرواة والمعنيون في الرواية، وحتى بالنسبة لقارئها، لأن هذه الشخصيات ليست تنكرية أو تلتجئ إلى الاختفاء والانغلاق، وكأنها أخذت على عاتقها مقاربة كل المحن في الشاوية أو غيرها، بسبب وجود خليط في الأمزجة والأحاسيس والأزمنة والأمكنة، ونذرت نفسها للغوص في أركيولوجية تاريخ عائم وثقافات مغيبة ومصائر غامضة ومستفزة،

تعبر عنها الأسماء والعلائق والموروثات. إنها شخصيات لا تنحاز لعقد السلم مع الذات والموضوع، وفى نفس الوقت لا تجرى وراء عزاء مفقود من خلال الهروب إلى الأمام، أو التقوقع حول الذات. وإن شئنا فإنها تستوعب علامات دالة وأنسجة لفضاء الشاوية وصيغه، وكل الفضاءات الأخرى وهى فضاءات لم تكن محظوظة، لما نالها من اعتداء أو تشويه في تاريخها، أو تدمير، نقرأ مثلا عن مدينة، من المدن الكثيرة التي كانت توجد ببورغواطة واسمها "النخيلة"، ما يلي: " النخيلة مدينة صغيرة مبنية في وسط تامسنا، كانت في القديم آهلة بالسكان أيام المبتدعين (البورغواطيين)، وتقام بها كل سنة سوق يشد إليها الرحال جميع أهل تامسنا. وكان سكان النخيلة في غاية الغنى لاتساع أرضهم التي تشتمل – من كل جانب – على خمسين ميلا من السهول. تذكر كتب التاريخ أنه في عهد أولئك المبتدعين بلغت وفرة القمح درجة جعلت الناس يستبدلون أحيانا حمل حمل كبير منه بنعلين. وقد خربت هذه المدينة كغيرها من مدن تامسنا عند مجيء يوسف بن تاشفين"(١٧)، وهى فضاءات، كما يستشف من المحكيات، ليست متجاورة، بل هى وجه آخر من الشاوية أوبرغواطة، أو إن هذا الفضاء وجه من فضاءات مغيبة أو مستلهمة أو متخيلة، فما يوجد في الشاوية من مسخ واعتداء على هويات الاسم والتاريخ والوجود، ليس أمرا غريبا أو استثنائيا، بمعنى استيعاد شذوذات فضاء الشاوية، كما قد توهم كذلك الأحكام الجاهزة، ومنحنى بعض الشخصيات الروائية، "فالخليط " المتحدث عنه ليس ظاهرة خاصة، بل يوجد في المغرب، وفى كل الدنيا بل

يمكن إعادة متخيل تاريخ المغرب و العرب وفضاءاته في ضوء تحليل حفريات الأسماء وإحالاتها ودلالاتها، وهى الوظائف التي تنهض بها محكيات "شجر الخلاطة" لإعادة فهم وقراءة مجمل تاريخ الشاوية ومتخيلها العام. أو باستحضار الأسماء التي ترتبط بفضاءاتها القومية والثقافية، المتسربة عبر قنوات تاريخية وثقافية ومؤسساتية، والتى تفيد في بناء أو تركيب "الخليط "فى الأسماء والتواريخ، والأمكنة والاستيهامات: الأفلام المصرية، عصر الجاهلية ... أو الأسماء الوافدة من مجالات، لا يحددها المحكي، لكن يصفها بالغرابة، دون تحديد وجوه الغرابة في مثل هذه الأسماء، كإشارة إلى التعميم والتجريد الخطابى .

بل إن " الدكتورة حادة بوقرن " كطبيبة اختصاصية في الطب العام، والتى تحمل معها ذلك الجرح الغائر - جرح الاسم الذي لم يلتئم، ولن يلتئم يوما، لم يشفع لها تحصيلها العلمي، من بلوغ مكانة اجتماعية متميزة، أو خطوة عملية، بسبب مسخ الاسم، الذي يطرد الزبناء، لكن الاسم لم يمنعها من الدراسة في روسيا، كدولة أجنبية وبعيدة و"عالمية" وهو ما نستنتج منه كونية الفضاء، في حوار الشخوص وتعليقاتهم وتحليلاتهم، وتعميم ثقافة المسخ والتعرية الداخلية الشاملة لهذه التشوهات أمام الذات ووسط فضاء الشخصية (الانتماء القبلى أو المكاني) بل أمام (الوطن كله) و(العالم بأكمله).

فالمتخيل التاريخى لفضاء الرواية يقوم إذن على بناءات: الفضاء – الاسم – التاريخ. الاسم كجسر لمعرفة تاريخ فضاءات كل المناطق،

كبديل عن المدونات، وإعادة إنجاز متخيلات أخرى لا زالت مسكوكة أو مستبعدة أو ملغزة.

فهل يمكن القول، إن شخوص النص: شخصيات فلسفية بتكوينها الثقافى العالى)دبلومات عالية (أخذت على نفسها " التنظير" للعلائق والأشياء التي أهملتها المعارف والثقافات العالمية، كما تصطلح عليه شخصيات ومحكيات تتناول إعاقات الفضاء والاسم والبوح والمهنة والحب بإثارة قضايا فينومينولوجية وتأويلية phénoménologie et herméneutique، كما طبعها "هوسرل"[١٨] بأبحاثه النسقية والمنهجية، وفى التأويل مع "هانس غيورغ غادامير"[١٩] الذى استرعى انتباهه انفتاح الكائن على ذاته والوجود، وهى الأبعاد الأنطلوجية والجمالية والخطابية التي نلاحظها مع وجود شخوص الرواية، فهى تنفتح على آلام ذواتها، الاسم كنموذج، وعلى تاريخها وماضيها، كما أنها منشدة إلى فضاءاتها، وأنطولوجيات هذه الفضاءات البعيدة، في محاولة لإعادة هيكلة الوعى بالوجود والفضاء .

إن الفضاء المتخيل، التاريخى في الماضى والحاضر، يثير لدى شخصيات الرواية أصداء انبثاق واتصال الذات بظواهر خاصة وعامة ملموسة ومجردة، تتجاوز إطار الانفعالات السيكولوجية بالسعى نحو الفهم والتحليل وتحديد خصائص الظواهر، بوعى منها أو بدونه قبل أن يتم إعادة تشكيل للوعى والعالم عبر مختلف اللقاءات بالذات والمحيط وتطورات محكيات الخطاب ومكوناته الجمالية، وهى تنظر في نشأة وتطور الظواهر الاجتماعية والنفسية

والتاريخية، بطرق مفتوحة، تسمح لقابلية النص والخطاب باستدراج صور أو أشكال أو ماهيات أخرى للحكي، والتى تميز المواد عن بعضها البعض، وإن كانت بعض الأشكال تشترك في المادة. وهى التي تتجلى في تشكل الفضاء وشكل الاسم، وشكل التاريخ، وشكل الشخصية... وما يضفيه عليها المتخيل الحكائى من محتويات ودلالات تجسد درجات الالتقاء بين الذات الفاعلة أو المنفعلة بالأشياء والأقنعة الملحقة بها قسرا، أو بطريقة اختيارية أو الكائنة خارجها.

فالخلطى يعى ويصطدم بواقع الفضاء الذي ينتمى إليه، كما يعي، إلى جانب "مصطفى شيش كباب "وتشوه الاسم، وتشوه حتى المتخيل، مع الدلالة التي تشكل نتيجة نمط العلاقة تجاه الموضوع، وهو ما يطلق عليه هوسرل HUSSERLب "القصدية"، حيث يتصور العلاقة القصدية l'intentionnalitéكخاصية ضمنية لبعض التجارب المعيشية، وكتحديد لماهية " الظواهر" أو " الأفعال النفسية"[٢٠].

وهى القصدية التي تحدث عنها الناقد المتميز باختين، في دراسته للخطاب الروائي بشكل يدل على وعى الشخوص وقصدية الخطاب، ضمن اعتبارات جمالية وأدبية خاصة، فالشخصيات تنسج حول موضوعها في "شجر الخلاطة": (الاسم – الفضاء – الزمان – التاريخ – الشخصية) مجموعة من الصور والمعاني، وهذا لا يعنى بالضرورة، أنه تنشأ علاقة ألفة ومصالحة فيما بينها وبين موضوعها، فالذات تستثمر معطيات التجارب الخاصة، والتخيلات، وكل الأشياء والفضاءات والشخوص التي تفقد معناها ودورها في الحكى خارج

وجودها والوعى بوجودها، حتى وإن كانت تنفر من هذه الأشياء، ومن طبيعة الوجود، التي حددها الاسم والفضاء أو التشوهات والمسوخات وخصائصها التي تنفذ من هذه الأشياء، كما تحولها تمثلات الإنسان وصروف الزمن، لأنها معطيات خاضعة لتصرفات - في الخطاب - الشخصيات الروائية. لكنها منضبطة أيضا لتصرفات الزمن والفضاء الموروث الذهنى والثقافي، فالعالم وجد لكى يفقد وجوده، ويعيد ترتيب قواعده باستمرار، وخرق مسلماته، من هذه الوجهة فإن علاقة الحكى في الرواية بتجليات الفضاء، وما يحدث من تأمل ونقاش وصخب حول مداليله أو "وجودياته" لا يتم وفق ارتباط وتلازم منطقى corrélation لأن المتخيل في "شجر الخلاطة" ليس من صنف الوعى الذي هو عبارة عن نسق وجود منغلق على ذاته، كما يرى هوسرل[٢١] وإنما هو حكى متمرد بتمرد شخوصه وكائناته على ذواتها وموضوعاتها، تعلق الأمر بالفضاء الروائي أو غيره من وسائل التعبير، ومواد الحكي، لأن عالم الأشياء ليس كيانا منغلقا، والفضاء المتخيل التاريخى ليس موجودا مطلقا وخالصا، خارج مسارات التخيل، وتحولات الفضاء ومسارات حياة الشخوص بتفاصيلها، بعيدا عن تأسيس الأحكام.

نقرأ هذا المقتطف من الحوار الثنائى بين "الخلطى الجيلالي" و"مصطفى شيش كباب"، إذ بالرغم أنهما يتحدثان عن حالتهما بسبب ما أحدثته واقعة مسخ الاسم من تمزق للذات وتفسخ للذاكرة والتاريخ والفضاء، فإنه تتشابك مسارات الشخوص وعوالم وفضاءات أخرى، في إطار من المد والجزر والانفتاح على كينونات الجرح.

"- لذلك قلت لك أن هذا المسخ يكاد يكون سحريا ...خفيا... بمعنى أنك لن تستطيع أن تقف على كل تجلياته وعلى سلسلة مسبباته... والكثيرون لا يرونه بوضوح... لا يتبنونه بشكل كاف... يحملونه كقرف باطنى .. كجرح دفين .. لا يعبرون عنه سوى بالسخرية، تلك التي تشبه البكاء ! "(الرواية ص٢٢/٢١).

أو :

" - لهذا ... لهذا الاسم... خاصة الكنية أو الاسم العائلى ... تاريخ مأساة... فاجعة، في جميع الحالات، فردية وجماعية... وأنت عندما تجمع سجل الأسماء المتباينة في الشاوية، وربما في أى منطقة أخرى أو في البلد كله، تظهر لك المأساة ضاحكة أو باكية ... فلا تغتر ببكاء أو ضحك... وقد تجد، إذا شئت، التاريخ الخاص بكل منطقة، في سجل أسمائها" (الرواية ص٢٣/٢٢)، أى أن التجارب والمراحل الوجودية والمعيشية للشخوص الروائية، وهى تتوالى أو تتداخل في النص تأخذ دلالتها من تماساتها بالفضاء ومتخيله، والتواصل الذاتى والموضوعى بين مختلف الذوات التي " تتفاهم " أو "تختلف "حول فهمها لنفس العالم الذي تنتمى إليه في إدراكاتها واتصالاتها، مما يؤدى إلى تفتيت أحادية الفضاء وأحادية الشخصية الروائية، وتسمح بالحديث عن "الأنا المتعدد"، الذي ينخرط في عوالمه، ويفتح نوافذ وتضاريس وشرايين نصية في حركة دائبة، بين الذهاب والإياب، بين ما هو كائن في الداخل وبين ما هو قابع في عالم آخر. إنه تواصل ذاتى مع الظواهر والموضوعات والأشياء الواقعية والمتخيلة، التي تتقاسمها أو تستحضرها أو تتمثلها كانتماء مشترك،

يؤطره الزمان والمكان التي تتواجد فيه وفى علاماته الراهنة وموروثاته، أو تتصوره، كما نجد في " شجر الخلاطة " حيث إن سفر الحكى والشخصية، في الفضاء ومتخيله، هو التماس للبدايات والمصادر والمراجع الأصلية لكل تأسيس أو هندسة للحكي (الأسماء، الفضاءات، والشخصيات، الحوارات...المسوخات التي تشمل هذه المستويات) وذلك قصد إبراز القيم وكل التمثلات والاعتبارات التي تختزنها، وطبقات هذه النصوص أو الحكايات في الخطاب الروائي أحيانا بطريقة منطقية (حدثية، زمانية، مكانية، وصفية..) وفى الأغلب الأعم، بوسائل رمزية ومجازية، خارج بعض المعايير الداخلية والوصفية والتقليدية، فهل الرواية، بهذا المعنى، هى "أداة تعبيرية وبحاثة "فى زاد النصوص المطمورة أو المقموعة نتيجة عوامل تاريخية وإيديولوجية، مثل الاسم في "شجرة الخلاطة"، و"تاريخ الشاوية" أو" فضاء برغواطة" يقول أحد الباحثين: "والفهم عندنا يعمل لا يلغو فقط، أى لا يقول رموزا، وإنما هو يؤول، أى أنه يبحث عما هو أول في الشيء عما هو في الأس والأصل"[٢٢].

لكن أصول الأشياء، هى تأسيسات متعددة الأوجه، وحقول تخترقها جملة من العلائق والاستعارات والدوافع، خارج تحديدات القيم المتعالية أو الأصول المطلقة والنهائية، انطلاقا من كون "فضاء برغواطة"، هو متخيل تركيبى (يستعير الجريمة التاريخية المرتكبة في حق الزمان والمكان والأشخاص والأشياء)، أى أنه صياغة لدلالات نسبية وعلائق متبادلة، خارج إطار الصرامة في فحص النصوص، وفحص المتخيل والواقع، وصرامة رقباء النصوص، الذين نقلوا

الوقائع بطريقة مزورة أو مشوهة تفتقد إلى النزاهة، وكأننا أمام شكل من أشكال الهرمينوطيقا، والذى ارتبط بقراءة الكتابات اللاهوتية والنصوص المقدسة، حيث كانت تصادر حرية تأويل أو قراءة النص المقدس. في "شجر الخلاطة" يطلع المتلقي، على قدسية النص أو القول أو الكتابة حول فضاء الشاوية وبرغواطة، الذي يد ع حقيقة واحدة تتحرك بمفردها وبحرية، وهو ما يقف في مواجهته، متخيل خطاب الرواية، الذي يدفع إلى إعادة النظر في الأشياء والمسلمات ويقترح تقليب الصفحات الغامضة في النصوص القديمة، والفضاءات، خارج سلطة الإكراه وترصد كتب أو مرجعيات مفترضة.

إن الرواة يتحركون وهم مسلحون بمتخيل جموح، رغم كل التشوهات و"ندوباتها" النفسية والذاتية الظاهرة لكى يخلصوا القارئ ويتخلصوا هم، يحرروه ويتحرروا هم،من "إعاقات" القراءة والسلط اللاهوتية في معالجة نصوص أو متخيل شخوص وما" يقيدها" أو يشرطها بأزمته وأمكنته:(الشاوية، برغواطة، الدارالبيضاء، سطات، ابن أحمد برشيد).

- " وهكذا .. بهذا النوع من التحليل والمقارنة يمكنك أن تقف على الموزايك "الثقافي" و"العرقي" في الشاوية ! أضف إلى ذلك أن الاسم الشخصى لكل واحد منهم من حيث الأصل اسم نبى أو مؤسس!" (الرواية ص١٤).

فالرواية، تلامس تلك العلائق والممارسات الاجتماعية والتاريخية وما ترتب عنها من نقل مشوه، وهذا ينسجم مع القراءة، التي تتجاوز

التصورات الكلاسيكية، لفهم النصوص وما تتضمنه من سلوكات وانفعالات وحكايات ورموز وأساطير جمالية، وقد تلتقي مع سبينوزا في البحث عن حقيقة مختفية خلف النصوص، وأيضا استلهام اللحظة وأصل الفضاء، الذي بنت عليه الرواية حكاياتها وأمكنتها، فحتى المؤرخ كما يذهب البعض، فإنه لا يقوم بتفكيره في الأحداث، سوى ما فكر فيه في تجربة الحياة. وإن كانت التجربة الفردية، لا تخص الفرد وحده، والتجارب تختلف عن بعضها، كما أن حياة الأفراد ليست منفصلة عن الإطارات الاجتماعية والتاريخية.

يعبر النص عن تدفق الدلالات النابعة من حاضر الخطاب الروائي (تكونه)، وانخراطه في سياقات حكائية منتجة وافتراضية، وهي التي تحكم السارد والمقروء والقارئ بواسطة اللغة والتاريخ وفق ما تسلكه موضوعات الحكى وفضاءاته في النصوص القبلية المفترضة وتأويلاتها، لأنها ليست نصوصا مطلقة، فهي بدورها نتاج لأمكنة وأحداث مرتبطة بالحاضر، ومتعالية كذلك عن الزمن الذي يشدها إلى أكثر من حبل وعقدة.

٣-٣- فضاء المتخيل الشعبي:

تعتبر الثقافة الشعبية مكونا أساسيا في حياة الفرد والجماعة، وغالبا ما تنمو في فضاءات خاصة، لها متخيلها الخاص ومرتبطة بمختلف الطقوس الاجتماعية والدينية، ونجد بعض الكتب التراثية القديمة تناولت هذه الإشارات الثقافية مثل كتاب (الديارات) للشابشتي. وهكذا فإن عامة الناس غالبا ما كانوا يجدون متعتهم الإبداعية عند قصاصين وحكائين ينتشرون في أماكن وتجمعات

بشرية حضرية مثل بغداد والقاهرة ومراكش ...الخ بالإضافة إلى فضاءات أخرى في البادية وغيرها، حيث يتم تداول الأخبار والغرائب. وهناك من كان يلتجئ إلى الهزل والسخرية لتفجير هذا المتخيل الشعبي، والفضاءات الشعبية المخلوطة بثقافات وأجناس من أعراب وزنوج وفرس وهنود وروم، ومن أشهر هؤلاء ابن المغازلى في العصر العباسي، حيث كان يقص على الناس الأخبار والنوادر والحكايات، إلى أن بلغت شهرته إلى المعتمد فأحضره وتمكن بحذقه ونوادره أن يخرج الخليفة عن وقاره إلى الضحك يقول المسعودي: " كان المعتمد مشغوفا بالطرب والغالب عليه المعاقرة ومحبة أنواع اللهو والملاهي، وذكر عبيد الله بن خرداد أنه دخل عليه ذات يوم، وفى المجلس عدة من ندمائه من ذوى العقول والمعرفة والحجى..."(٢٣) ويضيف:

"وللمعتمد مجالسات ومذكرات ومجالس قد دونت في أنواع من الأدب، منها: مدح النديم، وذكر فضائله، وذم التفرد بشرب النبيذ، وما قيل في ذلك من المنثور والشعر، وما قيل في أخلاق النديم، وصفاته وعفافه وأمن عبثه والتداعى إلى المنادمات والمراسلات في ذلك"(٢٤)، كما يقول بعض القدامى، وهذا نتيجة قدرة المتخيل الشعبى على اختراق المنمط والمقدس، وفى هذا الإطار أصدر الخليفة المعتمد قرارا يقضى بحظر الحكائين الذين كثروا في عهده، وكانوا يتخذون من المسجد والجامع كفضاء مقدس ل "تسويق" ونشر حكاياتهم ونوادرهم.

وإذا عدنا إلى الجاحظ(٢٥)، "سنجده قد سجل مثل هذه

الفضاءات، ومتخيلها الثقافى والشعبي، وتلك الثقافات الموجودة في تلك العصور، كما هو الشأن للفضاءات الشعبية المعاصرة التي لها خصائصها ومقوماتها، وكذلك بالنسبة لعصور وشعوب أخرى، فالحاكى في عصر الجاحظ[٢٦]، كان بمثابة الوعاء الذي يستوعب متخيل عصره بتكويناته ولغاته وفضاءاته، يحكى مثلا بلسان أهل اليمن، ومميزاتهم الصوتية من حيث مخارج الكلام، بل يستطيع أن يحكى وكأنه خرسانى أو أهوازى أو زنجى أو حبشي، أو حجازى... كما يمثل، وهو يحكي، الأعمى، في حركات أعضائه (الوجه، العينين) وكأنه يجمع حركات العميان في أعمى واحد، ويذكر أحد الحكائين والمقلدين وهو أبو دبوجة الزنجى مولى آل زياد، كما يصف الجاحظ، كان ينهق، مثل حمار في صورته وحركاته، وكذلك بالنسبة لمحاكاته لحيوانات أخرى كالكلب.

يقول الجاحظ: "وإنما قيل للإنسان العالم الصغير، سليل العالم الكبير، لأن في الإنسان من جميع طبائع الحيوان أشكالا، من ختل الذئب، ورغان الثعلب، ووثوب الأسد، وحقد البعير، وهداية القطاة، وهذا كثير وهذا بابه"[٢٧].

فهؤلاء يلتقطون خصائص الأفراد والجماعات ومحاسنهم إما في شخصية مركبة أو مجزأة، وهذه الثقافة لم تندثر إلى يومنا هذا، في العديد من الفضاءات العربية، والتى تتميز بغناها سواء في الشوارع أم الأزقة أم القرى أم الأسواق، لكنها تتأقلم مع المخيالات الشعبية في تركيباتها والتى تستثمرها الطقوس الرسمية في مناسبات عديدة.

وإذا كانت الفئات الشعبية تتسلى بأشكال من الحكى والمحاكاة، فإن الخلفاء اهتموا بدورهم بهذه الفنون والثقافات، فالمتوكل[٢٨] استرعى انتباهه هؤلاء، أى الممثلين الهزليين وأطلق عليهم اسم "السماجة"، وهى الجماعات التي كانت تحاكى بعض الناس عبر مظاهر هزلية، لخلق عنصر الفرجة.وكذلك يصور ابن خلدون الاحتفالات والمناسبات الرسمية، وأجواء الرقص، وإنجاز خيول مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية ترتديها النساء لمحاكاة ركوب الخيل، وكأنهن في ساحة الوغى[٢٩].

يقول عن العرب: " ... وتطوروا بطور الحضارة والترف في الأحوال واستجادة المطاعم والمشارب والملابس والمبانى والأسلحة والفرش والآنية وسائر الماعون والخرثى وكذلك أحوالهم في أيام المباهاة والولائم وليالى الأعراس فأتوا من ذلك وراء الغاية..."[٣٠]، ويقول صاحب كتاب الأغانى أن الخليفة الأمين كان يركض على مثل هذه الأحصنة الخشبية في ساحة القصر وهو محاط بالراقصات والمطربين والمزمرين والمخنثين[٣١].

بل إن واحدا من الندماء الكثيرين الذين كانوا من مرتادى قصر المتوكل، وهو أبو العنبس الصيمري، قدم أمام المتوكل مشهدا فكاهيا، فيه محاكاة للشاعر البحترى بطريقة مضحكة[٣٢]، بل حتى زوجة الخليفة المتوكل فريدة، كانت تتقن الغناء وفى أحد فصول "مروج الذهب" يوضح المسعودى[٣٣] علاقة الرقص وطرقه بالغناء والموسيقى وإيقاعاتها، وقول الأشعار وأوزانها. يقول: " وقد كانت الملوك تنام على الغناء ليسرى في عروقها السرور، وكانت ملوك

الأعاجم لا تنام إلا على غناء مطرب، أو سمر لذيذ، والعربية لا تنوم ولدها وهو يبكي، خوف أن يسرى الهم في جسده، ويدب في عروقه، ولكنها تنازعه وتضاحكه حتى ينام وهو فرح مسرور، فينمو جسده، ويصفو لونه ودمه، ويشف عقله، والطفل يرتاح إلى الغناء، ويستبدل ببكائه ضحكا"[٣٤].

ومثلما يحدث في كل الفضاءات التي يقصدها الشعراء وأفراد فئات متوسطة أو "وضيعة"، مثل الحانات ودور الشراب، فإن أحد المقربين إلى الخليفة المتوكل، أقام حانة ضخمة قصرها على القادة وأبناء الفئات المتميزة اجتماعيا، اختار لإدارتها يهوديا[٣٥]، وهذا ما سار على منواله بعض الخلفاء العباسيين مثل الخليفة الواثق الذي كان مهووسا بالحانات، التي جعل منها فضاءات للحسناوات والجوارى والخدم، والفتيات البارعات في الغناء والغلمان والجلساء، بالإضافة إلى كل الطقوس والتقاليد والأطعمة والأفرشة وزهور وأنوار ومقاعد...وخمور ثم الراقصات في أثواب خاصة بالرقص وهى أثواب شفافة ملتصقة بأجسادهن لا تخفى من منحنياته شيئا. وهذا ما كان يميز مجالسه الخاصة: " كان يحضر مجلس الواثق فتى برسم الندماء وكان يقوم قائما لصغر سنه، ولم يكن لذلك يلحق في الجلوس بمراتب ذوى الأسنان وكان ذكيا مأذونا له في الإفاضة مع الجلساء في كل ما يعرض لهم الكلام فيه"[٣٦].

هذه أجواء حافلة بألوان الأداء بالكلمة والصوت والجسد والفضاء، كما كان يحدث في كل الأمكنة الشعبية التي تبقى متميزة في تلقائيتها وحيويتها وعدم نمطيتها، والتى ينسج مواد فضاءاتها

الحكاؤون والمقلدون في الشوارع والمساجد والأسواق والساحات والتجمعات القبلية وغيرها.

وغالبا ما تعمد السلطة إلى احتلال هذا المتخيل الشعبى لبث الرهبة وقوة الدولة ومن أجل الولاء لها، والافتتان بالأبهة، وهى مظاهر وقعت في عصور مختلفة معاصرة وقديمة مثل ما أشرنا إليه في العصر العباسى والفاطمى والمملوكى ...فى هذا الصدد يصف المقريزى[٣٧] أحد هذه الاحتفالات، بمناسبة "عيد النيروز"، حيث طاف أهل الأسواق، وخرجوا إلى شوارع القاهرة، التي أظهروا فيها "السماجات".

يقول المقريزى في وصفه لبعض هذه الاحتفالات :" كانت من أبهج الليالى وأحسنها بحشر الناس لمشاهدتها من كل أوب وتصل إلى الناس فيها أنواع من البر، وتعظم فيها ميزة أهل الجوامع والمشاهد فانظر في موضعه تجده"[٣٨].

بل إن الكثير من الاحتفالات والمهرجانات والمناسبات اتخذت طابعا طقوسيا، فيها تمارس عادات واتصالات اجتماعية، مثل: الزواج وخروج النساء عاريات الوجوه، وحفلات الختان، حيث ينخرط الكل في كرنفال، يقول المقريزي: " لقد حضرت سنة ثلاثين وثلاثمائة ليلة الفسطاس بمصر، والأخشيد محمد بن طغم أمير مصر، في داره المعروفة بالمختار، في الجزيرة الراكبة للنيل، والنيل يطيف بها، وقد أمر فأسرج في جانب الجزيرة وجانب الفسطاس ألف مشغل، غيرها أسرج أهل مصر من المشاغل والشمع.

وقد حضر بشاطئ النيل في تلك الليلة آلاف من الناس من

المسلمين ومن النصارى: منهم في الزواريق، ومنهم في الدور الذاتية من النيل، ومنهم على سائر الشطوط، ولا يتناكرون كل ما يمكنهم إظهاره من المآكل والمشارب والملابس وآلات الذهب والفضة والجوهر والملاهى والعزف والقصف"[٣٩] وهذا ما انحفر في التربة الشعبية وعبد مجارى عميقة في الموروث والفضاء والمتخيل الشعبى وأناسه من فلاحين وتجار وشحاذين وحكائين، والتى بقيت لقرون، تتجدد مع تغير المجتمع والزمن، وقد شغلت أهل الرأى والسلاطين والفقهاء، كما شغلت متخيل الشعب وفضاءاته: الشوارع، البيوت، الساحات، المقاهي، الملاهي، وما يعرض عليهم من صور، وحكايات، ورقصات، وحوارات، وعراكات، ومصالحات، ومقامات، وألوان أدبية، وتقديم لشخصيات منتقاة سواء من الأسواق أم الأزقة أم القرى أم المدن مثل الوعاظ وبائعى الأعشاب، المشعوذين والمنجمين، والشوافات والراقصات والبهلوانيين، ومن كتب التاريخ المدون والشفوي، ومن الحياة الإنسانية، وأيضا الشخصيات المجردة مثل: ملك الموت أو الشخصيات التي تمثل قيم الرذيلة أو الفضيلة، أو الشر والخير، فيها ما يتصل بالماضى وفيها ما يفرزه الحاضر بكل تقلباته وصراعاته.

فضاءات المتخيل الشعبي، هذه، أصبحت من مكونات الرواية العربية الحديثة، بل إن هذا المكون مطلوب اليوم حتى من الرواية العالمية الأوربية على الخصوص، التي دخلت في مأزق العصرنة وضغط الآلة، وانحصار موضوعها وانشغالها، وهو العنصر الذي تستوحيه الرواية في أمريكا اللاتينية مثل روايات غارسيا ماركيز، حيث اعتبر النقاد روايته " مائة عام من العزلة" ملحمة الرواية

الإسبانية في القرن ٢٠، أو كأنها دون كيشوط التي كتبها سرفانتس عام ١٦١٥.

لكن يختلف حضور المتخيل الشعبى وفضاءاته في الرواية العربية، والمهم هو كيف يستوحى الخطاب الروائي العربى هذا المكون.

فى "شجر الخلاطة"، يحضر فضاء المدينة، لكن لا يتميز، مثلا، بأمكنته وشوارعه ومقاهيه ومؤسساته وهندسته، وإنما بمتخيله وشخوصه وإثنياته وثقافاته وعلاماته الاجتماعية كخليط من يهود ومجاذيب وحمقى.

نقرأ ما يلي: "لا أبدا... إنما المدينة يكثر فيها الحمقى والمجاذيب... واليهود... وكان فيها مستشفيات لأمراض الرئة... هل مازال اليهود يزورون المنطقة بكثرة! ؟ " (الرواية، ص٩). بل إنه حينما يشير فضاء الرواية إلى التاريخ، فإنه يربطه بالذاكرة الشعبية وتاريخها الذي شكلته، أى بمتخيل الفضاء التاريخى الشعبي: فضاءات (الشاوية - تامسنا - بورغواطا..) والتى ترد أحيانا في متوالية سردية واحدة.

" – لاشك أنك سمعت عنهم وشاية أخرى من تلك الوشايات الكثيرة التي شوه بواسطتها تاريخ الشاوية وتاريخ تامسنا كاملة... هل انتحلوا الحديث الشريف، هذه المرة.. أم دونوا انجيلهم أم ثوراتهم... أم يكونون أصدروا ظهيرا برغواطيا!" (الرواية ص٨/٩).

فالشاوية هناك من يرجعها إلى الاشتقاق اللغوي من الشياه، والشاوى هو" مربى للشاة " مما يعنى أن المنطقة كانت معروفة

بتربية المواشي، كوسيلة للعيش والتجارة وتكريس نمط من العلاقات الاجتماعية وغيرها، والاسم القديم كذلك تامسنة بالأمازيغية أى الأرض المستوية، والتى تمتد ما بين نهر: أبى رقراق، وأم الربيع، والتى اعتبرها ليون الأفريقى زهرة افريقيا الشمالية، وقد عدد ابن خلدون(٤٠) أربعين مدينة ومائة وثمانين قرية، كانت تتشكل منها هذه الفضاءات.

ومع وصول قبائل بنى هلال وبنى سليم من الشرق إلى المغرب الأقصى، استوطن العرب الشاوية، بالإضافة إلى قبائل أخرى عربية وأمازيغية (زناتة) مع وصول المرينيين إلى الحكم ما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر. كل هذا أدى إلى ظهور تغيرات إثنية وتغيير الأسماء (بورغواطا، تامسنة، الشاوية الكبرى ثم الشاوية..)، وحسب ابن خلدون دائما(٤١)، فإن الشاويين كانوا رحلا وأنصاف مستقرين، ووسائل وأنشطة عيشهم متنوعة، وفيما ستعرف نوعا من الاستقرار وهذا ما تبين بإقامة بناءات أثرية. وكل شروط التعمير، خصوصا وأن الشاوية وطرقها كانت معبرا ضروريا بين الشمال والجنوب وتعيين قواد من قبائل دكالة والرحامنة، وانتشار جو ثقافى وشعبى بالمنطقة، تجسدت بعض معالمه في إنشاء الزوايا ومعاقل للعلم.

والمنطقة عرفت أيضا، ما يسمى لدى الباحثين والمؤرخين، وحتى عامة الناس، الذين يؤرخون لمنطقتهم في كثير من الأحيان، عن طريق المتخيل الشعبي، بالسيبة كما قاومت قبائل الشاوية الاستعمار بكل شراسة.

كل هذا لا يجد معناه في الرواية، إلا من خلال ربطه بعناصر

أصوله ووجوده، والتى تتمثل في هذا البعد الأساسي: المتخيل الشعبي، وأيضا تأخذ الأسماء دلالاتها وجذورها من دلالات الفضاءات والأمكنة، وكل ما يجعلها حية ومتحركة من قبائل وعلاقات ونشاط اقتصادى واجتماعى وإثنى وثقافي.

والأسماء بدورها أو الشخصيات في الرواية، تستمد"وجودها" في الرواية من طبيعة العلاقة بين الاسم والفضاء سواء كان موروثا أم ينتمى إلى الحاضر، وهى التي توضح أيضا العلائق الكامنة بين كل الفضاءات (داخل الشاوية وخارجها).

"– والناس ... الآباء ... مازالوا يسمون أولادهم بتلك الأسماء البلدية العتيقة: قدور... الجيلالى... الميلودى... المكى... المعطى... لكبير... صالح... ولد ! ؟ .

– عندنا الآن كل أنواع الأسماء كما هى الحال في كل أنحاء الوطن!

– لكن أغلب هذه الأسماء تحتوى على تحريف ما: الجيلالى ولكبير والمعطى مثلا!

– أتريد أن تستخرج منها هى أيضا أكذوبة أخرى!؟ ... هذه الأسماء موجودة في جل أنحاء المغرب، أحيانا بتحريفات أخرى... إذا سمحت لى بأن أستعير منك لفظ التحريف!" (الرواية ص٩/١٠).

وهو فضاء يتمثل في الرواية كل أشكال المتخيل الشعبى السائد من رقص وغناء واحتفال وسخرية وتهكم، وإن كان للاسم سلطته كجسر لقراءة العلامات السوسيولوجية للفضاء وإشاراته المخيالية.

"مخطئ ... ولو كان نوع من هذه الأسماء يغلب على فئة أو طبقة

معينة بينما يغلب نوع آخر على فئة أو طبقة أخرى...إن الأسماء تتبادل المواقع...ولا تخلو فئة من وجود نوع الأسماء المذكورة معا... بل إن كل فئة تطلق أسماءها الخاصة على الفئة الأخرى، بحيث يصير لأفراد كل فئة نوعان، أى النوعان معا من الأسماء!... والنكت والنوادر شاهد على ذلك.

– ومع ذلك فإن في الشاوية، كما في غيرها، أسماء من طبيعة مخالفة!" (الرواية ص ١٥/١٦).

أما بالنسبة لتعابير المتخيل الشعبي، التي تظهر في "أطياف" نصية أخرى، فيمكن في هذا السياق ذكر هذه الاستحضارات: الحاجة الحمداوية كفنانة شعبية لها شهرة وطنية، وقشبل وزروال، وفاطمة الزحافة، ثم تقديم الشيخات ونمط الغناء والهزل عبر الثنائيات، بوصف إطلاقي، كمعالم ثقافية لهذا الفضاء، الذي يقود، في عمقه، إلى فضاءات روائية حية.

وخارج تعبيرات التجسيد الغنائى والمحمول الشعبى المتداول، تثير الرواية، التغيرات التي طرأت على المرموزات الثقافية، بموازاة تحولات عميقة في العلائق والمخيال الشعبي، أى التغير[٤٢] فى الدلالة والرمزية والتصور الذهنى لأفراد المجتمع، (هل الأشياء والسلط التي كانت تتمتع بها نظم اجتماعية معينة، لازالت لها نفس التأثير والإشعاع؟) أى أن التغيير شمل الدلالة والوظيفة والموقع وسط المبنى العام للعلاقات، وهذا ما ينطبق على الأسئلة المثبوتة في الخطاب الروائي، حول مفهوم " الشيخ" الذي كان ضمير الجماعة، كما يقول السارد، وصوتها وقلبها ورمز وحدتها وقوتها وممثلها وحكيمها،

ليردف قوله بسؤال محوري: ماذا صارت الكلمة تعنى الآن !؟.

وهو السؤال، الذي يلقيه الكاتب المجرد، وكذلك المتلقى المجرد، أو الملموسان بمفهوم لينتفلت[٤٣]، وكل ما قد " يستنفره" الخطاب من أدوات، وما نطرحه نحن كدارسين للنص.

إن "الشيخ" بهذه "الوصفة"، ليس إلا عنصرا بين نظام شامل للعلاقات يقبع في الوعى واللاوعي، كما هو شاخص في أقوال وانشغالات الشخصيات الروائية، وفى الواقع الذي أنتجته، والواقع الذي لم يتحرك منه إلا الهيكل أى الاسم.

"الشيخ" كان بمثابة "عقل" القبيلة وقائدها، المنتخب بطريقة عرفية جماعية " ديمقراطية " بناء على معايير واضحة، ولذلك يكون ارتباطه شديدا ب "منتخبيه" حسب لغة العصر، وهذا الارتباط يتجلى أيضا بين الطرفين على مستوى الخيال الشعبى والحكايات المتداولة، ولهذه الأسباب تم تخليد شيوخ أسماء كثيرة.

هذا الشيخ الميسم الثقافي، يفجر المسكوت عنه في علاقة الشخصية الروائية بالفضاء الذي تنتمى إليه، وصراع الحاضر والماضي، وتلاشى علائق سادت لفترات، ومراجعة ما تبقى من هذا المتخيل الشعبى وامتداداته، بتبدل القيم وتفسخها وميل موازينها وتراتبياتها تبعا لإكراهات الزمن والخطاب.

"سأفسر لك: رجل من هذا الوقت يناديه الناس ب "الشيخ" ويصر هو على أن يطلق عليه هذا النعت ...أليس هذا الرجل " بطلا من زماننا!؟".

– وأية بطولة في ذلك ياسيدنا الدكتور!؟

– الشيخ كان ضمير الجماعة

– معروف ما تعنيه: أحد أعوان السلطة... أو شبه فنان شعبي... منحل أو... متخلف... صورة كاريكاتورية لماض تولى... أفرغ من محتواه!

– ومع ذلك مازالت الكلمة تطلق على رجل مثل المعطي...يفخر الناس..ويفخر هو بأنه شيخ..شيخ بمعنى الكلمة! ...أية دلالة لهذا التمسك بهذا اللقب.

– هناك أناس كثيرون يفخرون بحماقاتهم... بشذوذهم مثلا!

– ليست هذه حال المعطي... المعطى يتمسك بوضع اعتبارى متميز كانت تعبر عنه كلمة الشيخ... خاصة عندما تطلق على فنان شعبي...الشيخ كان محط احترام وتقدير... يحترم فنه ويحترمه الناس... لهذا السبب... يشعر بالمسئولية تجاههم ويشعرون بالتقدير له...هذا هو ما يفخر به المعطي... ما يعتز به.. هذا هو ما يتمسك به عندما يتمسك بعبارة الشيخ: (الرواية ص ٦٦/٦٧).

– لكن فيها... كذلك... الكثير من التهكم... بل السخرية !

بل إن صراع الماضى والحاضر والذات والمجتمع يتمظهر كذلك في علاقة الاسم بالزمن والفضاء " إذن طابع المأساة في هذا النوع الأخير من الأسماء ينبع من الذات والمجتمع من الحاضر أكثر مما يأتى من التاريخ في الوقت الذي يصدر فيه الطابع المأساوى في النوع الأول من الماضى ولو أن الحاضر بدوره يعمقه... وإذا شئت مزيدا من الدقة يمكن أن أقول: إن النوع الثانى من الأسماء يعبر عن مأساة وجودية... أو أنطولوجية، بينما النوع الأول يعكس مأساة

زمنية... في الثانى تتصادم الذات مع الحاضر، وفى الأول يتصارع الحاضر مع الزمن مع التاريخ، أى مع الماضي..." (الرواية ص١٥).

وهذا يدفعنا إلى إثارة ما تسجله الرواية من فضاء يحيى من خلال متخيلات التراث المكتوب وغير المكتوب أى التراث الشعبى مثل رمز الشيخ وغيره من التركات الشعبية، والطقوسية والثقافية، والتى يمكن أن تفيد في كتابات ودراسات وقراءات في مختلف التوجهات والتخصصات والمناهج ووضع الأسئلة وتحديدها.

إن فضاء التراث الشعبي، هو ممارسة وموضوع، له دلالات كثيرة، وبذلك فالخطاب الروائي هنا يتناول النشاطات والخبرات والثقافات الإنسانية، سواء المكتوب أم الشفوى منها، أم الذي يتمظهر عبر أشكال تعبيرية أخرى، تجسد وتعكس الوجود الإنساني، وانفعالاته المتناقضة.

إن جزءا كبيرا من حياتنا اليومية، من قواعد الجلوس أو كيفية تبادل الحديث والكلام بين أفراد الجماعات داخل المجتمع، معنى وقاموسا وإشارة في الحالات التي تكتسى طابع السخرية أو الجدية، أو هما معا، أو طريقة الأكل والطهى في مجتمع ما: كل هذا وغيره، نجده يتضمن من الخصوصية والمعانى ما يؤهله لأن يكون موضوع قراءة واستقصاء، كفعل تخيلى أو ثقافى له قواعده، كمكون من مكونات التراث والثقافة المنسية.

إن متخيل الفضاءات الشعبية يعطى معنى شاملا للتراث الشفوى ويعيد الاعتبار لما هو منسي، وإعادة النظر فيما هو مكتوب ومدون.

إن تناول الشخصيات الروائية والفضاء الروائي لهذه المكونات

والأشكال التراثية يؤكد أن المتخيل الشعبى المتداول مثل النهر الذي يجري، ومع ذلك فإن بعض الدراسات أو الكتابات الروائية تضعه على الهامش.

هذا يدعونا إلى اقتراح طريقة أخرى للتعامل والتحاور الروائي والنقدى على صعيد الخطاب، مع هذا المعطى – التراث والمتخيل – كمادة صعبة المراس، ومساءلته وإعادة تشكيله، واكتشاف مميزاته وعناصره الفاعلة في ضوء منطلقات أساسية أهمها :

أولا: إن قراءة متخيل هذا التراث في مختلف تداعياته لا تعنى تمجيد نزعة ماضوية، تستهدف أفكارا ضمية أو فيها نوع من التكلف، و"مجاملة" متخيل شعبى ما، هذا المتخيل ليس هو ما مضى، بل هو كيان ما فتئ يتجدد باستمرار راهنا ومستقبلا وهو ما يراه الفيلسوف هيدغر بخصوص الماضى والتراث، إنه عبارة عن سلسلة معقدة يتصارع فيها التقليد والتجديد، الماضى والحاضر الأفكار والإيديولوجيات والتيمات المتجانسة وغير المتجانسة.

ثانيا: إن العديد من القنوات والمؤسسات أفرغت الذاكرة والمتخيل الشعبى من مضامينه، ذاكرة[٤٤] ضائعة في متاهات الفراغات المهولة، وصدى الخواء الرهيب. والرواية بهذا الشكل تواجه هذه الانهيارات بموقف شخصيات تواجه احتجاجات المسخ والبوار والاندحار وانقراض العديد من القيم حتى على مستوى المتخيل الذي يحرض على البحث عن هوية مفقودة، بسبب هذه العلاقة السديمية مع عمليات التحريف والتدجين المستمرة.

الرواية، إذن، تستوقظ مكونات المتخيل، التي تقبع في الهامش،

رغم أنها قائمة ومتوارثة ومتداولة، وموضوع للإدراك والتمثل، وتعلن عن أشكال تعبيرية تتحدث عن مكنوناتها وأسرارها، تنضح بعناصر الحياة وإمكانات لا مثيل لها، لترجمة حرارة الواقع والوجود وكينونة الأفراد والجماعات من طموحات وآلام وجمالية التفاصيل وأبعاد الأشياء والسلوكات، وتجاوز النظرات أو الخطابات التي ترى في مثل هذه التعبيرات مجرد مادة للاستهلاك أو"أجناس" "وضيعة " "خشنة" " داعرة " " جارحة " " غير مهذبة " ...الخ بصفة عامة، لا ترقى إلى درجة الأعمال الراقية، والتى تكون محط عناية ورعاية واهتمام، وتملك خصوصية متميزة وجمالية "مزعومة" لا تضاهيها ألوان أخرى في ظل سياق اجتماعى يقدم نفسه في صورة مثلى من التقديس والتبجيل والجد الزائف، فالجد هو سلوك غامض للجسد، قد يصلح أحيانا لإخفاء عيوب النفس، ويعلق عليه بنوع من الجرأة. وعليه يمكن القول، إن حضارة الشعوب تبدأ من تمثلاتها التراثية والقيمية والسلوكية والتعبيرية، ككيانات لها كيمياؤها الخاص[٤٥]، وهذا ما نراه من محاور وتلاوين من خلال هذه الحفريات الروائية في نص "شجر الخلاطة " ف " الإنسان" أو مفهوم الشخصية في الرواية يصطدم بأشياء قائمة وموجودة سلفا، في محيطه ومجتمعه (الفضاءات الموروثة أو المتخيلة، أو الواقعية المستوحاة)... كما يتسبب في الاحتكاك بهذه المكونات، والشخصيات الروائية برمتها التي تتسم ب: محدودية الفعل الإرادى والاختيار الحر لتعاملاتها في ارتباطها بهذه الموروثات، دون أن يؤدى ذلك البتة إلى إحداث القطيعة النهائية بين عناصرها أو الإلغاء المطلق لتعالقاتها، بجرة

قلم، حتى ولو كانت الرغبة تتجه إلى هذا الأمر، فالموضوع لا ينحصر عند رغبة ذاتية أو استصدار القرار أو سن القوانين.

إن أية عملية تحديث أو تطوير أو تجديد أو إعادة بناء للخطاب الروائي تفرضه الحالة الجمالية، وقبل ذلك استيحاء هذا المتخيل وفضاءاته، مع الانطلاق من المعطيات الراهنة والقائمة في تساوق مع تغيير العقليات والمسلكيات والممارسات وخلق تراكمات وعوامل تصدع أو تمزق "الذات الجماعية". إن تكيف وتأقلم الخطاب الروائي مع متخيل الماضى والحالات الجديدة أيضا، يقودنا إلى قدرة الرواية العربية والخطاب الروائي في أعمال كثيرة، على إعطاء الاعتبار للتراث والمتخيل الإنسانى برمته، كعناصر ثقافية مبتدأها وخبرها اللغة المستعملة[٤٦]، وما تبشر به من عادات وقيم تمارس وتمنح الخصوصية لمجموعة بشرية محلية أو جهوية، كما هو الشأن، بالنسبة للإنسان العربى أو الشخصية العربية، بالإضافة إلى ما يمكن أن يكون مشتركا بين الشعوب بحكم التلاقح الحضارى والتراثي.إن مرافق الحياة لاعد لها، وانتشار الأزمنة والأمكنة والأحداث ليس لها تخوم، وهذا كله يترتب عنه غنى في مجال الخطاب الروائي وفق توظيفات واستخدامات الروائي لذلك.

٤-٢- الذاكرة والمتخيل: إعادة تركيب الفضاءات

إن "إنسان الرواية" يرث الفضاء "المستعمل"، كما يرث القاموس اللغوي المنجز واللغة كمحمول ثقافى وفكري، كما يرث التقاليد وطبيعة العلاقات الاجتماعية ومختلف أشكال التعبير والتصرف اليومى والمعتقدات والطقوس التي تدخل في باب المتخيل الشعبى

المدون أو غير المدون.

هذه الخصوصيات الثقافية أو التراثية تلقى عليها الرواية الضوء، أو بعض نقطها ومجالاتها وفضاءاتها لجعل الهوية الثقافية المغيبة والمعرضة للزوال، حية مجسدة، و كذلك قيم الحاضر، والتى تظهر أيضا في السلوكات والمعاملات اليومية والعادات التي يمكن اعتبارها ذات قواعد تراثية.

فهذه الفضاءات قابلة لإعادة البناء، في الشاوية أو بورغواطا أو غيرها، هذا ما تفعله شخصيات الرواية، التي تسعى إلى إعادة صنع التراث من جديد، وملاحقة تطوراته الزمنية، ليس فقط تطور المجتمعات والتجمعات البشرية في فضاءات معينة ولكن وفق منطق تطور الخطاب الروائي وتخيلاته في مجالات الحياة وبناء حضارات محلية ورموز وأدوات ومعاملات وسلوكات، وعبادات، في علاقة الإنسان بمحيطه وأسرار علاقاته، فهل يمكن كتابة تاريخ هذا التخيل الزاخر، باعتباره فضاءات تاريخية مجسدة للتعامل الإنسانى والاقتصادى والاجتماعى والثقافى وأيضا معتقداته الشعبية.

إن اعتقادا شعبيا مثل الحسد أو الإصابة بالعين، آمن به الفنيقيون والفراعنة وغيرهم من الشعوب، وإيمان الناس بهذه الظاهرة مازال إلى يومنا هذا، وقد أشار إلى ذلك ابن خلدون في مقدمته وغيره، يقول: "ومن قبيل هذه التأثيرات النفسية الإصابة بالعين وهو تأثير من نفس المعيان عندما يستحسن بعينه مدركا من الذوات أو الأحوال ويفرط في استحسانه، وينشأ عن ذلك الاستحسان حينئذ أنه يروم معه سلب ذلك الشيء عمن اتصف به

فيؤثر فساده وهو جبلة فطرية أعنى هذه الإصابة بالعين والفرق بينها وبين التأثيرات، وإن كان منها ما لا يكتسب فصدورها راجع إلى اختيار فاعلها، والفطرى منها قوة صدورها ولهذا القاتل بالسر أو بالكرامة يقتل، والقاتل بالعين لا يقتل، وما ذلك إلا أنه ليس مما يريده ويقصده أو يتركه وإنما هو مجبور في صدوره عنه والله أعلم بما في الغيوب ومطلع على ما في السرائر"[٤٧].

كما تطرق إليه كتاب الله، يقول تعالى :(ومن شر حاسد إذا حسد)[٤٨]، وقوله (ود كثير من أهل الكتاب لو يردونكم من بعد إيمانكم كفارا حسدا من عند أنفسهم من بعدما تبين لهم الحق فاعفوا واصفحوا حتى يأتى الله بأمره إن الله على كل شيء قدير)[٤٩].

كل هذا يوضح أن متخيل الفضاءات الشعبية لا يقتصر على جانب واحد، لكن المسخ الثقافى أدى إلى قتل وتهميش العديد من المكونات التراثية والإنسانية الخصبة، وهذه الشخصيات الروائية هى لإثبات الهوية والذات بتناقضاتها، واختراق ما هو كائن، وانعكاس ذلك على العلاقات الاجتماعية، وفتح إمكانات نصية جديدة لمواجهة ركود الواقع وآثاره المميتة، حسب تنوع المواقف والسياقات والإيقاعات الداخلية والفضاءات الخاصة الموزعة بين ثنايا الخطاب الروائي، والتى ترصد تلك الغزارة في المواقف الإنسانية، كانت تأزيمية وتصعيدية أو سلسة ومرهفة وشفافة، والعلاقات الاجتماعية من صداقة ووفاء وغدر، وعاطفة وسخرية من الواقع.

بهذا المعنى، فإن الفضاء الشعبى ومتخيلاته ينتج في الواقع،

ويرصد ذلك الحكى والرواية ممارسات اجتماعية ذات خصوصيات لغوية وعوالم يتشخصن فيها الرواة الشعبيون والشخوص كأبطال في هذا المجال، حيث يكثر ويتنامى الحكى الأسطوري، والذى يتماهى مع الواقع، ويبنى مقومات فضاءاته المتخيلة بتعقداته وبنياته الاجتماعية والفئوية، إنه فضاء مفتوح على الاستضافات اللغوية والحداثية والآنية من تكتلات تاريخية وقبلية وتحالفات وغايات، ومؤامرات وتواطؤات وانحرافات وأصول وجذور تكوينات سوسيولوجية ومجالات، وجغرافية نصوص تاريخية، وحروب ورحلات، ودرجات الاستيطان والتعمير والاستقرار، حسب الأحوال والحاجة إلى الاجتماع والاحتفال والاعتقاد والامتثال للمواصفات الاجتماعية، أو التمرد عليها.

إن علاقة المتخيل الشعبى بالفضاء التاريخى تدفعنا إلى التساؤل حول جمالية هذه المسألة على مستوى الخطاب، ما هى حدود التاريخ في الرواية أو حدود الرواية في التاريخ ودرجة التحول والنماذج والمتخيل فيما بينها.

لقد عرض شولز[٥٠] ما سماه بنظرية الأنماط المثالية أو نظرية الصيغ التخيلية والتى تتكون من ثلاثة أصناف من العلاقات القائمة بين العالم التخيلى وعالم التجربة. فالعوالم التخييلية مستويات، إذ يمكن أن تكون مطابقة لعالم التجربة، أو متميزة عنها، أو أسوأ منها، وهذه العوالم التخيلية تستدعى مواقف رومانسية أو هجائية أو واقعية، وبواسطة ذلك، يقدم الخطاب التخيلى محكيات ذات أجواء هجائية ساقطة أو رومانسية بطولية، أو فيها محاكاة تاريخية، إنها

أضلاع ثلاثية اقترحها شولز في رسم بيانى لهذه المواقع السردية: الرومانس، التاريخ، الهجاء، وأضاف بعد ذلك تصنيفا ثانويا أدخل عليه ما سماه بالمقامات السردية، وقسم الرواية الرومانسية إلى شكلين: مأساوى وعاطفي، والرواية الهجائية إلى شكلين بدورها: شطارى وهزلى[٥١]، ليضع العناصر التالية كمكونات للرواية حسب تصنيفاتها: الرومانس، المأساوي، العاطفي، التاريخ، الهزلي، الشطاري، الهجاء.

وهكذا، فإن الرواية توجد دائما حسب شولز بين طرفى سلم التخيل السردي: فرواية ذات طابع نقدى توجد بين التاريخ والهجاء، ورواية رومانسية توجد بين التاريخ والرومانس. إن قوة هذا التخيل الشعبى قوة غير مادية، والتى لا يمكن أن تنحصر فقط في القيم الروحية كالعقيدة الدينية مثلا. فهذا التخيل له سلطة واسعة ومادية تتجاوز القوانين الوضعية والنصوص والأزمنة، بل حتى القرون، والأمكنة. ومن ضمن سلط التخيل هذه، ما يضطلع به الخطاب الروائي في هذه النصوص العربية، من إبراز لسلطة التراث الأدبى وفضاءاته ومجموع نصوصه، لغايات غير محددة من أجل المتعة وبدون إجبار .

إن الموضوعات الأدبية، كما يقول أمبرطوإيكو[٥٢]، ليست سوى نصف مادية، مادامت تتجسد في وسائل منسوجة من الورق. لكن هذه الموضوعات كانت في الماضى تتجسد في صوت الشخص الذي يعكس التراث الشفهي، ويسمح بموجبه المتخيل بركوب "أمواج " للهجرة داخل "مراكب" النصوص الروائية.

ومن بين ثقافات هذا الفضاء الشعبى المتخيل، فضاءات طقوسية أو خرافية أو تندرج ضمن معتقدات الجماعات الإنسانية، كما يبدو في فضاء الشاوية كما يشكله نص "شجر الخلاطة"، وهو الفضاء الذي تردده نصوص غنائية وصوفية وحكايات متداولة، تتبرك أو تتغنى بمحتوى الأولياء والأضرحة، وتسرد مناقبهم، أو تعرض لأحداث تاريخية، أو العادات الموروثة، وارتباط الشخصيات بالمكان "الفضاء" كمحمول تاريخى ومركز الفضاء العام (الشاوية).

يمكن أن نذكر أغان شعبية كثيرة متصلة بفضاء الشاوية، ليس كما هو بمواصفاته الراهنة وإنما في بعده الثقافى والشعبى والتراثي، لما لهذا الفضاء من أهمية قصوى في الثقافة الشعبية (أغنية العلوة مثلا) والتى تذكر كل الأولياء بالمنطقة وخصالهم و"بركاتهم" وتؤرخ لهذا الفضاء ومتخيله من خلالهم، أو كلمات أخرى مثل :

– هى العلوة زينة ومنها جينا.
– هى العلوة نوار من دار لدار
– فين لمزابي.. العارف حسابي
– مزينو لحساب ..ديال ولاد مزاب
– ليما عندو هليات.. يدير مزابيات
– إلى وصلت لابن احمد...الخير راه وجد
– شحال قد تجبد.. حتى لابن احمد
– ادينى لشاوية ..نحل عينيا

إن فضاء (امزاب) أو (ابن احمد) ما هو إلا جزء من فضاء

الشاوية الضاج بالأحداث ومتخيلاتها، هذا الفضاء كان ومازال مادة للمتخيل وهو مثال لكل فضاء هامشى بثقافاته المضطهدة.

وإذا كان بارت يرى أن المجتمع لا ينتج سوى الأشياء المنمطة والمعقدة حسب معايير[٥٣]. فإننا يمكن أن نتساءل عن جدوى المتخيل الشعبى في الرواية ومفهومه، وما هى المستندات الجمالية والنصية والثقافية التي تحكمه، بل ما هى مميزاته كمتخيل وكهوية.

إن هذا الموضوع يظل حيا من خلال الأبحاث والدراسات، التي يمكن أن تهتم به، ومن خلال النصوص الحكائية الروائية، وأيضا بناء على أن فضاءات المتخيل الشعبى بكل تمظهراته وطقوسه الأسطورية أو "الواقعية"، تبقى حية حياة الشعوب وآثارها المادية والمعنوية التي لا يمكن أن تنضب نتيجة خصوبة نسيج خيالاتها التي تتاح لعموم الناس وتتداول في فضاءاتهم الخاصة والعامة.

ومفهوم التداول لا يعنى الاستهجان والحط من القيمة الفنية لهذا الشكل أو الوسيلة التعبيرية، أو يعنى قدرة الكل على محاكاة المتخيل الشعبى وتقليده، وتداوله أو ضمان ديمومة إنتاجه. لأن معيار المتخيل الشعبى مكفول للجميع وحقوق النص مخولة لذوى المنفعة العامة والخاصة، إنه ملك متاح، ولذلك فإن الفرد والجماعة يضفيان حالة خاصة على هذه الفضاءات التي" تتصرف" في أحلامهم ورغباتهم وطموحاتهم، وكذلك انتكاساتهم وإحباطاتهم وتخوفاتهم وتعثراتهم الحياتية.

فهذا الفضاء بمتخيله ليس نمطا وجوديا وجماليا نخبويا في الخطاب الروائي، إنه محصلة تجارب تخاطب مجموع فئات الشعب

وصورة استرسالية وتشابكية للخيال الشعبى بكل موارده ومصادره الثقافية، وتناقضاته الواعية واللاواعية، ومساربه النفسية.

إذن، فإن الخطاب الروائي يستدعى هذا البعد الثقافى كمرموز وكمتخيل غائر في الذاكرة، كما أن هذا المتخيل نفسه يطرق أبواب الرواية، مادامت أحداثها وبناءاتها النصية تجرى في "ساحات" و"مدارج" و"عتبات" فضاء الشاوية، فإما تتحدث الشخصيات الروائية عن الأولياء والأضرحة بصفة التعميم، دون تحديد لمواقفهم وأسمائهم، أو تعين أسماء لبعض الأولياء، وكأن المؤلف المجرد، يرسم خريطة نصية وخطابية، لمجالات فضاء الشاوية، عبر التخيل والموروث والثقافة والمآثر غير الرسمية، وليس فضاء القصور أو المدن الأثرية أو المتاحف، وإنما المقابر والأولياء والأضرحة.

– "لست أدرى ...لهم مقابر ومزارات... ولى من أشهر أولياء المغرب!" (الرواية ص٩).

– "الله لا علم لي... ربما في الدارالبيضاء أو في سيدى محمد البهلول!

– عجيب... سيدى ...محمد ...البهلول...اسم غريب لولى صالح!

– وما الغريب فيه: ظاهرة المجاذيب أو البهاليل الأولياء معروفة في كل الدنيا !؟

– ربما ...لكن الأسماء في الشاوية تبدو مليئة بالتهكم، بالضحك، بالسخرية بالتناقضات والمفارقات ! (الرواية ص١١).

وفضاء الولى محمد البهلول معروف في فضاء الشاوية ويروى عنه الحكى الشعبى والخيال الشعبى أشعارا وقصائد زجلية حكمية

تخلد مكانة هذه الشخصية التاريخية المرتبطة بالذاكرة الشعبية وملامحها.

إن الاحتفال بالموتى الصالحين وبناء أضرحة لهم، تتحول إلى فضاءات دائمة وحاضرة، ظاهرة اجتماعية قديمة، وهى ذات مغزى تراثى خاص، طقوسى وعرفى وواقعى أيضا، فضاء لتمازج العناصر وانصهارها، يحتوى على نظام كلى مشبع بالنوايا والهواجس المحايثة لسياقاته الزمانية والمكانية والحدثية، كما أنه نسق سوسيو- ثقافى من حيث ارتباطه وانغراسه في أشكال وصور منبثقة من المعاناة والتخيلات الشعبية، فلا غرو أن يتضمن الخطاب الروائي ترهينات فضاء شعبى اقتصاديا فيه مجموعة من القواعد النصية والمضامين السوسيولوجية للرغبة وجموح وعى ولا وعى الجماعة، الذي لا يمكن مراقبته أو إخضاعه لقرار فوقى أو جهة وصية، وإنما تشرطه اعتبارات أجواء الاحتفال وتحرير الذات من وطأة المكبوت ورتابة الزمان والمكان، وإطلاق التمنيات المنحبسة.

هو فضاء آسر ومحفز ومفجر جماعى للاستيهامات والنوازع الراقدة في الذات، وعامل تحريض لإزاحة الواقع الراكد والرحلة إلى عالم الحركة العنيفة وارتداء لمجالات أخرى تمزق نمطية الأمكنة و"ألفتها التقليدية"، ومنطق الشعائر والطقوس اليومية للحياة. في هذا الإطار، يتحدث بنفنست عن الطقوس الرمزية وأشكال التحية مثلا، في محاولة لاستكشاف أنظمتها، ويرى أن العلاقة السيميولوجية لا تقوم في الطقوس الرمزية وأشكال التحية إلا من خلال القول مثل: الأسطورة التي ترتبط بالطقوس و" البروتوكول"

الذي ينظم أشكال التحية، وهى الرموز التي لها لغتها الخاصة ونظامها.[٥٤]، بل يسمح هذا الحوار بالدخول في حوارات ساخنة مع ترسبات الوعى وهياكله، والانفلات من سلطات الأمكنة والإكراهات والموانع الذاتية والجماعية المغلقة، في ضوء تلقائية جماعية منظمة أو غير منظمة، والحرية التي يبحث عنها الفرد في الحياة والوعى الجمعى والمخيالات الشعبية الغامضة، إنه بمثابة عقد جماعى واجتماعى بين كل المعنيين، في علاقة ألفة بفضاء الموت، والمقابر والأضرحة التي تشارك الأحياء في تخيلاتهم وثقافاتهم وأقوالهم وحكاياتهم، وتكسر كل التحصينات الوهمية.

وهذا الفضاء الطقوسى (الأولياء) تتدخل فيه سلط موازية، ومن بينها سلطة الكتابة، لتوظيف تاريخه وأمكنته، ودواعى تميزه. إذن لماذا يتميز بالحظوة بالمقارنة مع أمكنة أخرى، أو موتى وصالحين آخرين، لم يكتب لهم أن يصبحوا جزءا من المتخيل الشعبى والذاكرة العامة؟ ولم يستوح الخطاب الروائي إلا ما تأتى له، أو ما انتبه إلى إحيائه داخل نص الرواية.

هذه الفضاءات، قبل أن تطرحها الرواية، كان وراءها مؤلف - أو مؤلفون مجهولون، – له "سلطة سحرية"، على استمرار هذه النصوص غير المكتوبة. المؤلف المجهول الذي قد يمثله الوعى الجمعى يحارب مؤلفين مزيفين غرباء وممسوخين كمفاهيم ومراجع تستبد بمحمولات هذا التراث وتبدد معالمه، لكن لا تستطيع تدمير منتوجاته المتخيلة.

إن هذه الفضاءات، يمكن أن تعبر عن التكتلات التاريخية

والقبلية، حيث تبرز التحالفات والغايات، وأحيانا البحث في أصول القبائل وجذورها وأسبابها، أى التكوينات السوسيولوجية للمجال والجغرافيا والتاريخ والحروب والرحلات ودرجات الاستيطان والتعمير والاستقرار، حسب الأحوال والحاجة إلى الاحتفال والاجتماع والاطمئنان وسيادة الفكر المبنى على الاعتقادات والطقوس الموروثة.

فهل تتجه فضاءات "الأولياء الصالحين" إلى الامتثال للمواصفات الاجتماعية، وما يترتب عن ذلك من تفكير يفتقد إلى العقلانية لكن "تحكمه الواقعية الاجتماعية" (التعاملات الاقتصادية والتضامنية وتبادل المصالح) بموازاة ممارسة كل أشكال الاستيهام والتجذر الانثربولوجى كعامل للاعتقاد ونشأة وتطور بعض الأفكار، من مثل التبرك من كرامات السيد أو الوالى الصالح، وهى الأجواء التي تخلقها الرواية بكياناتها وفضاءاتها.

إذن، يمكن القول إن هذا الفضاء الشعبي، بأسطرة مجالاته الخطابية، يحوله النص الروائي إلى فضاء مقدس أو متخيل مقدس، كثقافة موروثة، لكنه فضاء قابل للمساءلة، فكثافة متخيل المقدس في الرواية تصبح ذات طبيعة شكلية، قياسا إلى درجة التقديس عبر السخرية، وإدخال عناصر أخرى مرتبطة بالذات والذاكرة والظواهر الاجتماعية. يرى توماشفسكى في نظرية الأغراض" أن الخرافات الشعبية عادة ما تظهر في وسط شعبي، ومثل هذه المحكيات، غالبا ما تتيح إمكانية تأويل مزدوج للمتن الحكائى[٥٥]. وهو فضاء ينضاف إلى فضاءات النص الأخرى بنفس المرتبة لتأكيد وجود فضاءات ذات

عناوين ثقافية متنوعة. فالمدينة نواة صغرى في فضاء الشاوية، وهناك نواتات أخرى/ المقابر المزارات، الأولياء المشهورون، حيث تتساءل الشخصية الروائية عن مكان انتمائها أو تواجدها، وتضع فضاء الدارالبيضاء في نفس إطار فضاء سيدى محمد البهلول، بل يضع الخطاب الروائي هذا الولي، كفضاء ومتخيل شعبي، ضمن فضاءات مغيبة أو غير مستحضرة في الخطاب الروائي "كظاهرة معروفة في كل الدنيا "ويدخل فيها شخص المجذوب أو البهلول، الذي عاش رحالا تائها، خبر الأمكنة والأزمنة، مثيرا للسخرية والتهكم، أو الاحترام والتبجيل، قوالا حكاء، غريبا وضائعا، حاضرا وقريبا من الناس، متحسسا لمشاكل عصره، أو رافضا لزمنه، قد يتمتع "بسند شعبي"، في حياته، أو يتعرض لغضب شعبى تجاهه، لكنه يحصل على هذا "السند الشعبي" بعد مماته. والقراءة، كما يرى أمبرطو ايكو[٥٦]، لا تعنى إسقاط ما تمليه عليه أهواؤنا ونزواتنا، وإنما المتخيل هو الذي يدعونا إلى حرية فحص النص أو تأويله، لأن الخطاب يقترح مستويات متعددة للقراءة، إذ يضعنا أمام التباسات للغة والحياة، وكما يورد ذلك أمبرطو، فإن البعض ينكر كون المسيح هو ابن الله، والبعض الآخر ينفى وجوده التاريخي، والبعض الآخر يؤمن إيمانا مطلقا أنه هو الحقيقة والحياة. وهناك من يعتقد أن السيد المسيح سيعود، وهى مواقف ينبغى احترامها، بغض النظر عن مواقفنا.

فالنصوص الروائية – وهى تصوغ المتخيل المطبوع بالمعانى القدسية وأفكار التصوف – تقول بوضوح: أن كل شيء قابل

للتناول، لكن أهم ما تشير إليه أن مناطق الظل هذه هامة، ويمكن أن تفتح تأويلات إضافية، تبنى مصيرها على معان "مفقودة " لكنها ليست مستحيلة ككيانات تخيلية لها مكانتها السردية، تدفع المتلقى إلى افتراضات المسكوت عنه في المتخيل من تاريخ وفضاءات مغيبة، وثقافات مهمشة.

فهل يتحرك السارد مستنجدا بالمتخيل لإدانة فعل الخطيئة المتكرر، بفعل ما يلحق العالم والوجود من تشوه ومسخ، وكأن هذه الشخصيات التي تنتمى إلى الذاكرة تحمل على أكتافها كل أعباء العالم الملغز، وحالات العجز والشلل، لأن هذه الفضاءات المتخيلة المقدسة تستكمل "ذواتها" بتلك الأسماء التي تدل على الإعاقة والموت الرمزي، هذه الأسماء التي تستأثر بإعادة الأمور والأشياء والوقائع والشخصيات إلى "حقيقتها" المنسية، وبذلك فإنها تخبرنا بواسطة هذه النماذج المتخيلة، مثل: الولى سيدى محمد البهلول، بهذه الحقيقة وهو ما يسميه أمبرطو إيكو ب "الحقائق التأويلية"(٥٧). وبناء عليه، فإن عالم الرواية في (شجر الخلاطة) يسمح للمتلقى بإقامة علاقات مع مجريات متخيل النص، حتى يتأتى له قراءة لمسات الواقع، أو ينغمس في هلوسات النص وتوزيعاته.

إن هذه الفضاءات وشخوصها "الأولياء الصالحين" وجدت لتخرج من السياقات التي ولدت فيها لتهاجر في الذاكرة والمتخيل، الذي لا يمكن حصره. يقول ابن خلدون: "... وثالثها: التصرفات في العوالم والأكوان بأنواع الكرامات ورابعها: ألفاظ موهمة الظاهر صدرت من الكثير من أئمة القوم يعبرون عنها في إصطلاحهم بالشطحات تستشكل ظواهرها

فمنكر ومحسن ومتأول"(٥٨) ومفهوم "الكرامات: مرتبط في الثقافة العربية الإسلامية بالمتصوفة وأيضا ب" الأولياء الصالحين ".

إن هذه الهجرة التي نتحدث عنها من نص لآخر، ومن تراث شفهى إلى كتاب ومن منحوتات وأقوال إلى نصوص روائية أو قصصية، عرفتها شخصيات أسطورية أو خرافية أو هلامية، أو حتى واقعية عبر الاقتباسات ووسائط أخرى مسجلة أو غير مسجلة.وهذه الشخصيات تعيش خارج التوزيعات أو السياقات الأصلية غير الثابتة.

ويمكن لشخصيات أو لأفعالها، كما هو الشأن لشخصية سيدى محمد البهلول، أن تصبح متحققة حتى وإن كانت مؤسطرة على مستوى التخيل والخطاب، لأن الفعل الإنسانى والاستيهامى صهرها ضمن استثمارات ذاتية وتاريخية وعاطفية وحميمية وانفعالية عبر التماهى أو الإسقاط، أو التأثر بمصائرها والأحداث المحيطة بها، ومغامراتها، من هنا تنشأ تلك الشخصيات المتخيلة، تعيش في الواقع عبر سلوكات الأشخاص الذين يتخذونها كنماذج للحياة الشخصية والعامة.

إن كائنات روائية خلقت في فترات ومراحل أو ظروف، وشاء أن تستمر وتتشخصن في مشاريعنا العاطفية والعادات الثقافية والأحكام والأفكار التي تستطيع التحكم أو تفعيل مصائر هذه الكائنات المتلاشية أو غير الجامدة.

فمتخيل المجاذيب أو البهاليل والأولياء والصالحين، وشخصية سيدى امحمد البهلول دفعت بالخطاب الروائي أن ينسج حكايات

وقصص بصورة جماعية، والمساهمة في مادة الحكى وازدهاره في ضوء هذا المتخيل الموجود، حتى وإن تعلق الأمر بحكايات قديمة.

وهو المتخيل الذي يتردد من خلال الأسطرة أو الخيال الشعبى والحكايات الشعبية، والتحويلات النصية[٥٩] التي تساعد على تعديل الحكايات أو إنتاج حكايات أخرى، دون امتلاك القدرة على صناعة مصائر الشخصيات، وتطور معنى المتخيل المتجدد والحكايات المتجددة التي تتوالد، كما يتوالد متخيل فضاء الشاوية، ومتخيل برغواطا ومتخيل الاسم، ومتخيل التاريخ والذات المستعصية على القبض ومعجزاتها miraclesالكامنة في أفعالها أو المتوارية خلف كلامها وقولها الذي يشحذ المتخيل نفسه والذاكرة ويجتاز اتجاهات النصوص وأزمنتها وحصاناتها المتصورة.

هذه الكائنات الروائية التراثية في الأصل والتى ينقلها المتخيل، تنخرط أو يدمجها الخطاب الروائي المفترض في كينونته أو كائنية l'existentiel du discours الخطاب ومشاهده ووجوده النصي، إذ يتم إعادة ترتيب العلاقات ومسارات المتخيل، واستعادة حيوية "ميتافيزيقا" النصوص والذاكرات والأجساد، وكأن الرواية تشاكس من أجل إبراز حالات الاغتراب المضاعفة، الاغتراب الذي تفهمه أو تجد شخصيات الرواية نفسها متورطة في تلابيبه، مثلما تتعجب إحدى الشخصيات الروائية، حينما سمعت وهى تتحاور مع شخصية ثانية - اسم سيدى محمد البهلول كولى صالح، حيث أعادت ذكره ونطقه بشكل متقطع واعتبرته اسما غريبا لولى صالح.

٥-٣- تشظية الفضاء :

يقوم فضاء الرواية على فضاءات متعددة، وهذه الفضاءات ليست فقط حافزا للأحداث والوقائع، بل إن الشخصيات ومتخيل الرواية يجعل من الفضاء أيضا مادة للحكي، وتحفيزا للمتخيل والتساؤل حول قيمة الفضاءات المستعملة والمرتبطة بمختلف الأزمنة وبالذات والمجتمع، والنص يشتغل بشكل عام على فضاءات كبرى وأخرى نواتات فضاءات، لكن دورها لا يتحدد من خلال حجم مجالها، وإنما في علاقته بما يمكن أن يقدمه الفضاء من خدمة للنص، أو خدمة النص للفضاء.

الفضاءات الكبرى تتجلى بالأساس في المجالات الحضرية، وبعض الفضاءات الرمزية (المتخيل، الذاكرة، التاريخ، المجتمع).

أما الفضاءات المجزأة فتتوزع عبر أطراف النص وثناياه اللغوية.

أ) الفضاءات الحضرية: دائرة المتخيل والتاريخ والواقع

هذه الفضاءات تتمثل في فضاء المدينة، لكن عن أى فضاء يتحدث الخطاب؟ وما الذي يتخيله؟ وما هى وسائل تنفيذ تبنينه النصى؟:

إن رواية (شجر الخلاطة) لا تستوحى فضاءات متداولة مثل التي غالبا ما نجدها في نصوص روائية وعربية أو أجنبية، كموضوع وكفضاء لوقائع النص وتحركات شخوصه، من قبيل فضاءات مراكش وطنجة والرباط، والتى تعاملت معها نصوص مغربية كثيرة، بل وعالمية، فضاءات عربية حضرية مثل: فضاء القاهرة بأحيائها وحاراتها ومؤسساتها، كما في روايات نجيب محفوظ، وفضاء دمشق، أو بيروت، أو بغداد: هى فضاءات متداولة ببطاقات تعريفية روائية مختلفة وبسلطة تاريخية.

لكن هنا نصطدم بفضاءات غير متداولة في نصوص كثيرة، ذات جمالية خاصة، وذات أبعاد تاريخية ومجالية وثقافية وأسطورية، لم تجد جلها طريقها إلى التدوين والتاريخ والبحث والكتابة. وهى بياضات وفراغات تقتحمها الرواية بجرأة.

وهكذا، فإنها لا تنشغل كثيرا بتوصيف وهندسة الأمكنة والفضاءات، وإنما بما قد تمثله من ثقافات وتجليات وارتباطات لشخوص الرواية وأسمائهم وطرق تفكيرهم، وكأنها تزاحم الفضاءات التقليدية التي كانت دوما، مركز الإقامة والحكى والذكر والرواية وتغيير وتشييد السلط؛ لذلك لم تجد مشكلا أو عائقا في احتلال مساحات طويلة في النصوص القديمة والحديثة، كانت رواية أو تأليفات تسجيلية وتأريخية.

إن شخصيات رواية (شجر الخلاطة) تنغمر في رحلة مغايرة للكتابة والنصوص الأدبية وغيرها، حيث تجوب فضاءات وخيالات غير مألوفة، وليس من المستساغ أن تكون متداولة، كالعديد من الروايات والنصوص الحديثة التي تحجز أمكنة مختلفة لرحلاتها الجمالية والسردية.

فإذا عدنا مثلا، إلى كتب قديمة من التاريخ أو الحديث أو الفقه أو الفلسفة أو الحكى والشعر، والرحلة، فإنها لا تجد حرجا في السكوت عن فضاءات كثيرة، لكنها في مقابل ذلك تعبر أو تجسد أو تخلد فضاءات معينة نذكر منها: (تونس، الاسكندرية، القدس، عكة، صور، صيدا، حمص، حلب، دمشق، المدينة، مكة، وادى الكروش، القادسية، النجف، البصرة، الكوفة، بغداد، الموصل، طنجة، غرناطة،

مراكش، مكناس، دكلو، ظفار، القسطنطينية، سمر قند، ترمذ، طوس، كابل، وادى السند، الهند، دهلي، الصين....).

ويكفى أن نقف عند كتاب رحلة ابن بطوطة[٦٠] الذى يتحدث عن فضاءات عربية وغير عربية كثيرة، تحمل ثقافات وأسرارا وعادات وعجائب، لكنه يركز على تلك الفضاءات "السالكة" والمركزية منذ قرون إلى يومنا هذا، هذا شأن النصوص القديمة، فما هو شأن جملة من النصوص الروائية وغيرها المعاصرة.

يصف ابن بطوطة فضاءات مدن عربية معروفة، فهو يقول عن فضاء دمشق ما يلى :

"... وأما دمشق فهى جنة المشرق، ومطلع نورها المشرق، وخاتمة بلاد الإسلام متى استقريناها (أى تتبعناها لمعرفة خواصها ومزاياها)، وعروس المدن التي اجتلبناها، قد تحلت بأزاهير الرياحين وتجلت في حلل سندسية من البساتين، وحلت موضع الحسن بالمكان المكين، وتزينت في منصتها أجمل تزيين، وتشرفت بأن أوى المسيح عليه السلام وأمه منها إلى ربوة ذات قرار ومعين وظل ظليل وماء سلسبيل: تنساب مذانبه انسياب الأراقم بكل سبيل، ورياض يحيى النفوس نسيمها العليل، تتبرج لناظريها بمجتلى صقيل، وتناديهم هلموا إلى معرس للحسن ومقيل، وقد سئمت أرضها كثرة الماء، حتى اشتاقت إلى الظماء"[٦١].

ومضى يذكر ميزاتها من ماء ومنبت، ونضرة مواضعها وأثرها الأسطورى الذي ارتفعت إليه: "إن كانت الجنة في الأرض فدمشق لاشك فيها، وإن كانت في السماء فهى تساميها وتحاذيها"[٦٢].

وذكر ابن بطوطة بعض الأشعار التي سارت في نفس المعنى، لشعراء وشيوخ مثل ابن اجرير، وشرف الدين بن محسن، وعرقلة الدمشقى الكلبي، وأبو الوحش سبع بن خلف الأسدي، وابن المنير، وأبو الحسن على بن موسى بن سعيد العنسى الغرناطي. ثم يتعرض لأهل المدينة، ومميزات فضائل دمشق، وعلى رأسها جامع أبى أمينة الكبير، وصومعته، وخزانته، وأبواب المسجد الكبير وحلقات الدرس والمشرفون عليها، ومشاهير فضاء دمشق وفقهاؤها ومدارسها، وأبواب دمشق، ومزاراتها وأرياضها وأخبار الأوقاف وبعض فضائل أهلها وعوائدهم وجبل قاسيون ومشاهدات أخرى لابن بطوطة في دمشق.

أما عن مدينة بغداد فيقول ابن بطوطة: " مدينة دار السلام، وحضرة الإسلام، ذات القدر الشريف، والفضل المنيف، مثوى الخلفاء ومقر العلماء، وقال أبو الحسن بن جبير رضى الله عنه: وهذه المدينة العتيدة، وإن لم تزل حضرة الخرفة العباسية، ومثابة الدعوة الإمامية القرشية، فقد ذهب رسمها. ولم يبق إلا إسمها وهى بالإضافة إلى ما كانت قبل إنحاء الحوادث عليها والتفات أعين النوائب إليها كالطلل الدارس، أو تمثال الخيال الشاخص، فلا حسن فيها يستوقف البصر، ويستدعى من المستوفر الغفلة والنظر، إلا دجلتها التي هى بين شرقيها وغربيها كالمرآة المجلوة بين صفحتين أو العقد المنتظم بين لبتين... "[٦٣].

ويذكر بعض الأبيات حول بغداد للإمام القاضى أبو محمد عبد الوهاب ابن على بن نصر المالكى البغدادي، وللقاضى أبو الحسن

على بن النبيه. ويقف عند جسور بغداد ومساجدها ودار الوضوء، والمدارس وحمامات بغداد وخلواتها، ومحلاتها وأبوابها وآثارها، وطرقها، وأسواقها، وأخبار بعض السلاطين، وشخصياتها المعروفة، وقبور بعض أعلامها والخلفاء وبعض العلماء والصالحين والأئمة، وهى قبور كثيرة، مثل: قبر الإمام أبى عبد الله أحمد بن حنبل، وقبر أبى بكر الشبكى من أئمة المتصوفة، وسرى السقطي، وبشر الحافي، وداود الحافي، وأبى القاسم الجنيد "وأهل بغداد لهم يوم في كل جمعة لزيارة شيخ من هؤلاء المشايخ، ويوم لشيخ آخر يليه، هكذا إلى آخر الأسبوع وببغداد كثير من قبور الصالحين والعلماء رضى الله عنهم"[٦٤]. ثم يذكر كذلك العادات وبعض أسرار القصور.

أما مدينة مراكش فيصفها بأنها من: " أجمل المدن، فسيحة الأرجاء متسعة الأقطار كثيرة الخيرات، بها المساجد الضخمة، كمسجدها الأعظم المعروف بمسجد الكتبيين وبها الصومعة الهائلة العجيبة، صعدتها، وظهر لى جميع البلد منها وقد استولى عليه الخراب فماشبهته إلا ببغداد، إلا أن أسواق بغداد أحسن ."[٦٥] ويذكر مساجدها وصناعاتها.

وهكذا، فإن هذه الفضاءات أخذت حظها من الكتابة بسبب كون مجالها يبقى مسعفا للكتابة، وقابلا من جديد لأن يكون مادة للتخيل والتذكر، مثلما هو موجود في كتب الرحلات والسير الذاتية والأشعار والروايات، وهى أمثلة أوردناها لنتبين أن فضاءات النصوص روائية أو غير روائية توجد بكثرة، لكن ما يميزها على صعيد الكتابة هو حجم وكيفية التناول، وهنا تطرح فضاءات تظل تقبع على الهامش،

بكل ما تحمله ثقافاتها وأعلامها وخصائصها من أبعاد، وجمالية هذه الفضاءات لا تكمن في ذاتها فقط، وإنما في القيمة الجمالية التي يمكن أن تضفيها، ويضفيها التخيل المفترض على النصوص الروائية.

وفى "شجر الخلاطة"، كما يمكن أن يوجد في نصوص مماثلة، وفى كل الأزمنة والأمكنة، هناك فضاءات يتعرف عليها المتلقي، عبر شفراتها الثقافية وهوامشها وأسماء شخوصها. فعلى مستوى الفضاءات الحضرية الكبرى يمكن أن نتحدث عن ابن أحمد وبرشيد وسطات، والدارالبيضاء، وهى فضاءات تنتمى إلى فضاء الشاوية وفضاء برغواطا في مرموزه التاريخي.

– "اسمح لى ..أقصد: من أية مدينة أو قرية أتيت ؟

– من ابن أحمد

– وكنيتك... اسمك العائلى ؟

– الخلطي

– آه .. آه من ابن احمد.. وكنيتك الخلطى !؟ يا لطيف !" (الرواية ص٨).

ونقرأ أيضا :

– "لا، أبدا .. إنما المدينة يكثر فيها الحمقى والمجاذيب..واليهود.. وكان فيها مستشفيات لأمراض الرئة..هل اليهود يزورون المنطقة بكثرة !؟" (الرواية ص٩).

وهذه الفضاءات تتداخل فيما بينها

– " أنا أهتم بها فقط في الشاوية !

– ولاضير أن تكون كذلك خارج الشاوية !

– مرحى ! .. أضف إلى ذلك أن الشاوية أوسع من سطات ومن مدينتكم ابن أحمد أو ...من برشيد !

– وأكثر من ذلك أن الشاوية مدينة واحدة..هى المدينة أى الدارالبيضاء. (الرواية ص١٢). وتأسيسا عليه، فإن كل الفضاءات المذكورة تندغم وتذوب في فضاء الشاوية، وفى سياق آخر يتم ذكر اسم برغواطا، وبهذه المقارنة :

– " يمكنك أن تقف على الموزايك الثقافى والعرقى في الشاوية!..."

– كأنى بك تحاول أن تفند أطروحة "العروبية" بالمعنى القدحي، عن الشاوية ! "

– أنت قلت إنك لا تهتم إلا بالشاوية !" (الرواية ص١٤).

– ومع ذلك فإن في الشاوية، كما في غيرها، أسماء من طبيعة مخالفة ! (الرواية ص١٦/١٧) "وأنت عندما تجمع سجل الأسماء المتباينة في الشاوية، وربما في أية منطقة أخرى أو في البلد كله، تظهر لك المأساة ضاحكة أو باكية فلا تغتر ببكاء أو ضحك.. وقد تجد، إذا شئت، التاريخ الخاص بكل منطقة في سجل أسمائها ! " (الرواية ص٢٢/٢٣) وإذا كان الاسم محددا للأصول الثقافية والعرقية لفضاء الشاوية، كما في فضاءات أخرى، فإن الرواية هنا تستخدم الفضاء لمساءلة مجموعة من العناصر الروائية، دون أن يفقد الفضاء خاصيته أو بريقه الحكائي، بل إن الأسماء تنسب لهذه الفضاءات، كما في الواقع والتلفظ. مثل: "الفاسي" و"المراكشى "

و"البيضاوي" و "السطاتي" و"المزابي" و"السوسي" و "الريفي" والأسماء – كما يرى الراوى المفترض "طريقة لترتيب العالم وتقسيمه... لتوزيعه وامتلاكه.."

وسلطة الاسم هذه قد تظهر في نصوص روائية أخرى في علاقتها بالأحداث والفضاء، كما يمكن أن نقرأ في رواية "بين القصرين " لنجيب محفوظ :

".... ولكن لأنهما يحبانها كما يحبان غيرها من فتيات الجيران كأنها مجرد "فتاة" من فتيات الجيران، وكيف يلقيانها بترحيب عادى دون أن يضطرب لها نفس كما يلقى هو فتاة عابرة أو أيا من أقرانه طلبة مدرسة الحقوق، وكيف يتحدثان عنها فيقولان: "مريم قالت أو مريم فعلت " وينطقان بالاسم كما ينطقان بأى اسم ... أم حنفى مثلا كأنه الاسم الذي لم ينطق به على مسمع من غيره إلا مرة أو مرتين، وهو يعجب لموقعه من أذنه أو كأنه ليس الاسم الذي لا ينطق به في وحدته إلا كما ينطق بالأسماء المبجلة المنقوشة في خياله بتهاويل الأحلام التي لا ينطق بأحدها حتى يردف "رضى الله عنه" أو "عليه السلام"وكيف إذن عطل الاسم - بل الشخص نفسه- عندها من سحره وقدسيته؟!..."[٦٦] وهى الأسماء التي توفر دينامية فاعلة في الخطاب الروائي لرواية نجيب محفوظ وروايات أخرى، من منظورات مختلفة وما يمكن لها من تأثير على الفضاء وحوار الشخوص.

– " ترى من يكون هذا الرجل الكريم؟

– فقالت وهى تدير عجلة المصباح لترفع فتيلته :

– إنه من حينا ولابد أنك تسمع عنه.. السيد أحمد عبد الجواد..

– من ! ...

– فالتفتت نحوه بدهشة لترى ما أفزعه فألفته متصلب القامة جاحظ العينين فسألته مستنكرة :

– مالك ؟

كان تلقى الاسم الذي نطقت به كأنه مطرقة هوت بعنف على نافوخه فند عنه التساؤل في نبرات صارخة من الفزع وهو لا يدري، وغاب عما حوله لحظات مليئة بالذهول..."[٦٧].

– "السيد أحمد عبد الجواد ..صاحب دكان النحاسين ؟

فحدجته بنظرة انتقاد مر لازعاجها بلا سبب وسألته مستهزئة :

– نعم هو .. فماذا استصرخك كأنك عذراء تفض بكارتها ؟.

فضحك ضحكة آلية وقال كالداهش وهو يحمد الله في سره على أنه لا يذكر لها اسمه كاملا يوم التعارف :

– من يصدق عن هذا الرجل الوقور الورع؟!

فرمته بنظرة ارتياب وقالت ساخرة :

– أهذا ما أفزعك حقا ؟.. ولا شيء غيره ؟! أظننته من المعصومين؟.. وماذا عليه من هذا !

– هل يكمل الرجل إلا بالعشق ؟!..."

إلى أن نقرأ هذه التساؤلات :"كيف يصدق ما سمعته أذناه ؟! كيف. كيف ؟!..

ألا يكون ثمة تشابه في الأسماء وألا علاقة بين أبيه وبين هذا العاشق الدفاف ؟! ولكن زنوبة وافقت على أنه صاحب دكان

"النحاسين" وليس في النحاسين من دكان محل هذا الاسم إلا دكان أبيه ! .. رباه هل ما سمعه حقيقة أو إنه يهذي؟! لشد ما يود أن يطلع على الحقيقة بنفسه، أن يرى بعينيه دون وسيط، رغبة تمتلكه لحظتئذ فبدا تحقيقها كأخطر شيء، في الحياة ولم يستطع لها مقاومة فابتسم إلى الفتاة وهو يهز رأسه هزة حكيم كأنما يقول يا لها من أيام كلها عجائب !"(٦٨).

هذه شخصية أحمد عبد الجواد الصارم الجبار الرهيب التقى الورع، لكنها شخصية عاشقة "يطارح السلطانة الغرام ويشرب الخمر ويطرب للغناء..."

فالاسم في رواية نجيب محفوظ يؤسس علاقته الخاصة بالفضاء سواء فضاء الحى أم الدكان، أم غيره، فهذا الفضاء يعكس تناقضات ومغامرات الشخصية وسيكولوجيا الذات وطقوس اختلاف الأمكنة بين الفضاءات المرعبة، حيث تبدو شخصية أحمد عبد الجواد في مظاهر التقوى والورع والصرامة، والفضاءات الماجنة، ويتحول إلى شخصية الوله والعشق والتهتك والغناء والخمر. إن مجرى التحليل يؤكد أن الفضاء الروائي لا يكتمل إلا بتأثيثاته النصية، فإذا كانت رواية نجيب محفوظ تنزع نحو قراءة الفضاء تمشيا مع أمزجة وميولات وسلوكات الشخصية الروائية، فإنه يمكن لرواية " شجر الخلاطة "، كما يمكن لروايات أخرى أن تنجز أشكالا ومحتويات للفضاء لها خصوصياتها، ويشكل الاسم أيضا مدخلا لاستطلاع منطلقات وبؤر النص سواء بالنسبة للفضاء أم مكونات الخطاب الإضافية، وكذلك التاريخ ومجالات التخيل، فالمسخ الذي طال

الأسماء لم تسلم منه فضاءات الرواية، إن لم يكن الاسم انعكاسا لمسوخات الفضاء، الذي بدوره يتأثر بإعاقات الأسماء والتباساتها، بل إن الفضاء العام للشاوية يتأسس بناء على علاماته ومساربه المرتبطة بالزمن والذاكرة والموروث الشعبي. فضاء للحمقى والمجاذيب واليهود والولى الصالح سيدى محمد البهلول، ومدن سطات وبرشيد وابن أحمد والدارالبيضاء، وأسماء مثل قشبل وزروال، وقرزز ومحراش والخلطى .

يقول السارد: " لذلك، ولأسباب أخرى كثيرة قد يكون أهمها: انفتاح الجهات على بعضها واندماجها في نمط متشابه من الحياة والرؤية وانزلاق الوضعين القبلى والحرفى إلى أدنى بحيث لا تظهر لهما قيمة فعلية إلا في الانتخابات !..." (الرواية ص٢٥).

وهذا ما يمكن ملاحظته في محكيات كثيرة في النص، تعتمد على التكثيف والمحاورة وتداخل مستويات المكان والزمان والاعتقاد ومصادمات الأشياء والأوضاع، وهو محكى يرقى بالنص إلى خلق مسافات بين موضوعاته وشخوصه. ففيما يعرض حالات ونوافذ للنص، فإنه يبحث عن العلائق وطبقات وترسبات الوعى والذات القابعة في كل زوايا الخطاب الروائي وامتداداته وتنوعات خصال ونزوعات شخوصه الحمالة لاجتراحات الزمان والمكان، وهذا ما يمكن أن نعاينه في افتحاصات هذا المتخيل الذي يفضى إلى مسارات أعمق وأشمل من ظواهر " التصريحات السردية "، ويختزل هواجس الفضاءات ومكوناتها :

- " على كل حال.. جميع الأسماء الأولى، كما يمكنك أن تلاحظ،

لها علاقة ما بحوادث أو جهات أو أعلام تاريخية ذات طابع مأساوى واضح.. كلها تتجاذبها فترات أو لمحات من القوة والضعف.. من القداسة والدونية.. ومازالت إلى الآن محملة بهذه الصفات بهذا الشكل أو ذاك..بهذا القدر أو ذاك ..وبدون كبير التباس..بينما أسماء النوع الثانى جميعها ذات وقع اجتماعى ونفسي.. إذن طابع المأساة في هذا النوع الأول من الماضى ولو أن الحاضر بدوره يعمقه.. وإذا شئت مزيدا من الدقة يمكن أن أقول: إن النوع الثانى من الأسماء يعبر عن مأساة وجودية... أو أنطولوجية، بينما النوع الأول يعكس مأساة زمنية..فى الثانى تتصادم الذات مع الحاضر وفى الأول يتصارع الحاضر مع الزمن، مع التاريخ، أى مع الماضي.." (الرواية ص١٥).

وهى المآسى التي تعبر عن المجد والقوة، بمزيج من التهكم والسخرية بمختلف ألوانها وصيغها، التي قد تحط من الشيء وتجعله دونيا، في فظاعاته وتدحرجاته نحو الأسفل أو قد تسعى إلى الجد المبالغ فيه أو العبث.

إنها فضاءات، تضم أسماء، ومواقع، وأفراد وفئات وذاكرات، وخيالات، وموروثات، لا تستقر على زمان، فالفضاءات الحضرية الحديثة (سطات - ابن احمد - برشيد - الدارالبيضاء) لم تتخلص من ماضيها وذاكرتها التي تتجلى في فضاءات الشاوية وبرغواطا، والأسماء والأوضاع التي بقيت شاخصة في الحاضر، ماثلة للعيان،مجسدة في قيم ومدارات الشخصيات الروائية، وتلك الشراكة الحية، التي يمكن أن تفتح ظلالا نصيه في محكيات المتخيل العام،

ومتخيل الرواية، وهى المحكيات التي تساهم في تشظية فضاءات النص. وهى التشظية التي لا تستثنى الفضاءات الكبرى، أو الفضاءات الجزئية الحضرية أو غير الحضرية، وهى التشظية التي تلحق الأسماء والشخصيات الموزعة والمواقف، وتختصر الأزمنة والأحداث والتمثلات، والرؤى الحائرة التائهة في خضم هذه التراكمات لمتخيل الخطاب وحوافزه النصية، ورسائله التلفظية، وكأننا أمام أصول وجذور فضاءات عميقة لا أصول لها، وفروع الأنساب التي لا فروع لها، إنها التواءات روائية لن يتم الخوض فيها إلا بمراقبة جنونها اللامتناهى للأزمنة والأمكنة، والشخصيات التي ترحل بواسطة مختلف التشظيات والتقنيات الأسلوبية، ووسائل بناءات الخطاب و" ذواته"، ففضاء الشاوية أو تمسنا أو برغواطا ينشطر إلى فضاءات، مثل: ابن احمد، سطات وبرشيد، الدارالبيضاء وهى أجزاء من بعضها البعض منسجمة ومتكاملة، أو متشظية منثرة مفككة بتداعياتها.

وهكذا، فإن تشظى وانشطارفضاء ابن أحمد يأخذ مجلاه في الاسم، كما فضاءات كل الشاوية والعناوين الثقافية البارزة،: الخلطي، الحمقى، المجاذيب، اليهود، مستشفى أمراض الرئة، المقابر، المزارات، الأولياء، سيدى محمد البهلول، العيطة، قدور، الجيلالي، الميلودي، المكي، المعطي، لكبير، صالح، فاطمة الزحافة وشيخات أخرى، والثنائيات قشبل وزروال ثم قرزز ومحراش.

وبالإضافة إلى تشظيات الذاكرة والمتخيل والأزمنة، فالرواية تثير كل "انتحارات" التاريخ ومغيباته من أحداث وأوضاع وأماكن، والتى

لم تورث سوى الإعاقة والخسران والقهر والتهميش واللعنة، والمسخ والاستيلاب، والموت، والذى يتكفل بصهر هذه المسارات المعقدة هو الاسم، كضريبة، بتعبير إحدى الشخصيات الروائية، اجتماعية ونفسية وتاريخية وحضارية، يوزع مصائر الناس بين أشراف وأعوام، بين مبجلين محترمين، وآخرين مهمشين وضيعين منكوبين تائهين، بين فرحين وبؤساء باكين، بين محبطين ومحفزين، بين المربوط بعقدة الانتقاص والدونية، والذى يحمل أكثر من دافع للتوثب والمغامرة، وهذه الفضاءات بأسمائها وكل علاماتها، ليست فقط دالة على توصيف وترتيب منطقة أو فضاء دون آخر، فمهما تشظت لتعرية جحيم العلاقات وتراتبية العالم، وهشاشة الارتباطات وقسوتها ودوافعها الخفية، فإنها في آخر المطاف تؤول إلى فضح هوامش فضاءات كونية مقسمة وموزعة وممتلكة وفق نظام رهيب.

وهى التشظيات التي يرتكز عليها خطاب الرواية حينما يتناول فضاء الدارالبيضاء، وهى تشظيات ذات ملامح متفرعة ومتفاعلة مع آليات النص ودوائر الحكى والحوار، والفضاء الذي لا يتصل أو ينعزل عن فضاءات الشاوية السالفة الذكر، والمدنية التي جاءت في سياق محاورة تتناول الفضاء، كمعلم حضارى لا يتشابه أو يشترك مع غيره في مميزات معينة، وكأن الدارالبيضاء أخذت على عاتقها، امتلاك تاريخ الشاوية، وإن كان السارد لا يغرق في وصف هندسات المدينة، لكنه يتجول في بعض أحيائها، وأسمائها، وعاداتها، وقيمها، وتفاصيل موازية.

فالشاوية، كما جاء في حوار النص، تضم مدينة واحدة هى

الدارالبيضاء، في مقابل مدن ناهضة أو معاقة (برشيد - ابن احمد - سطات) .

ويضم فضاء الدارالبيضاء شخصيات من طينة ثقافية وتاريخية خاصة، تشير إلى مفارقات في الواقع، وحكاياته الغريبة، مثل الفنان المقاوم الشيخ المعطى الكمنجة ابن الحاجة رقية المزابية، والمقاومة صاحبة أشهر حريرة في الدارالبيضاء، فهذا الواقع يبعث على السخرية، والعبث وجرح الإهمال والتهميش.

وبوشعيب البيضاوى والهرنونية، والاسم وحده يدل على فداحة هذه التناقضات، ثم فضاء الإقامة بالنسبة للمعطى الكمنجة ورقية المزابية الذي هو عبارة عن براكة بحى معروف يقع قرب سينما العثمانية، وتبقى أصوله مجهولة، أو ليست في متناول عموم الناس، وتستمر هذه التشظيات المتعلقة بالفضاء، من خلال فضاءات أخرى كالكروسة والمحطة والحافلة...

– " ها..ها..ها.. قل لي: ما الواضح فيما يلي: حملونى في كروسة إلى المحطة..ثم وضعونى في حافلة قادمة من بنى ملال.. أوصوا السائق بى خيرا بعد أن شرحوا له حالى وأعطوه عشرة دراهم مقابل أن ينزلنى من الحافلة وأن يطلب لى عربة... وهاأنت تحملنى في "شويحنتك"، كما تقول وستضعني، إذا لم يتعكر مزاجك، بباب البراكة... وتذهب إلى حال سبيلك" (الرواية ص٦١).

أو ينتقل الحكى إلى فضاءات أخرى مثل: السينما وإعلاناتها وملصقاتها وأفلامها، وعلاقة الناس بها، وكثرة علاماتها، التي تطرح زوايا للنظر المنشطرة على ذاتها، وقد تؤشر على ذات الأحوال

وعلائق السخرية، مثال ذلك تذكرة الدخول إلى السينما التي تساوى ثمن سندويش، كما يصور التلفظ الحكائي، أى القهر الاجتماعى يبلغ مداه، على صعيد المعيش اليومي، إذن فهى مقارنة مقصودة، وليست صبغة خبرية أو عرضية.

وهو الفضاء الذي تعتبر مجالاته مجمعا وملتقى لكل الانشغالات الفنية والرياضية والترفيهية وعلاقات معقدة. فعلى سبيل الذكر، يورد الخطاب الروائي شخصيات معروفة في الفن والذاكرة الشعبية، وأرخت لمرحلة معينة من تاريخ المغرب الفنى التراثي: شخصية بوشعيب البيضاوي، حيث يثير من خلالها ذلك الوجه الغامض المتوارى خلف اهتماماته ووقاحة السارد في الذهاب بعيدا في قراءته. وهو يطرح بعض الأحكام الجاهزة كالشذوذ الجنسي، وعدم الإقبال على الغناء من قبل النساء، لتبرز صورة بوشعيب البيضاوى كذلك بلباس النساء وصوتهن، وهذا ما جعل تناسل الأسئلة مبررا حول انعدام المغنيات، رغم وجود عدد كثير منهن، وهل هى ظاهرة طارئة وخاصة بالدارالبيضاء وحدها؟.

إلا أن التلفظ السردى يخرج متخيل النص من تأويلات ما، قد تكون خيانة أو جريمة في حق شخصيات الرواية، تبعا لما تعرضت له من ضغوط بسبب الهزات التاريخية والنفسية وتصدعات الواقع، وهذه الصورة مرتبطة بفضاء الدارالبيضاء، ليس من منطلق الخصاص الفنى وغيره، وإنما بصورة فضاءات مرتبطة بالهجانة والمظاهر المزدوجة والمشاعر المركبة، كما تعكسه صور: المارشال قبو، زهرة تشكيطو، الحاجة الرويضة، قررز ومحراش، أوقشبل

وزروال، وهى أسماء لشخصيات فنية شعبية ليست مجهولة، كما أشرنا، وبذلك فإن الفضاء ينهض ببعث التاريخ والذاكرة الرمزية لهذه المدينة في حاضرها وماضيها، المعمد بالفاجعة والمأساة والتى تلقى بنفسها بين الذوات الفاعلة، وفضاء الخارج والشوارع الفقيرة والغنية.

يتحدث الملفوظ السردى عن فضاءات رهيبة ومرعبة كنتيجة لهذا الصخب النفسي، فشخصية معينة تبحث عن موت هادئ في مكان الغرفة، مكان ضيق يأوى كل الاحتمالات بدءا من الخوف إلى الألفة، والشخصية الأخرى تبحث عن حرب مستمرة، وعن موت في فضاء أو مكان مجهول، أى بين الدخل والخارج في جدل صعب، قد يستحيل الخارج إلى مجال أضيق من الداخل، بل الداخل والخارج في منظور هذه الشخصيات الروائية وجهان لعملة واحدة، " القبر واحد... شبر"، كما تم التعبير عن ذلك، ومن فضاء الموت ينتقل الحديث إلى مجال الرياضة، وإلى الفرق الرياضة الكبرى التي تنتمى إلى فضاء الدارالبيضاء، وذلك من أجل النظر في أسماء هذه الفرق، أى البحث في نظرية الأسماء في كل تجلياتها.

وهو نفس النفس الذي نستشعره في الفصل الأخير من الرواية المعنون ب: "عين المعيش "حيث تختلط فضاءات الدار البيضاء الصغرى مع كل الفضاءات الممكنة أو المتاحة والأسماء المألوفة، بل فضاءات بذاتها، هكذا نستمع إلى السارد أو الحاكى وهو على متن "الهوندا" يقول: – أوقفتها في "غراج علال" وبقيت بداخلها أنتظر زبونا، طول الصباح... لا أحد ... نزلت وأخذت أصيح مع

الصائحين: "هوندا ... هوندا... بلاصة لسيدى عثمان ... بلاصة البرشيد ... بلاصة للصين ... للهند... لليبان... هوندا... بلاصة لوجه الله لوجه الله ...بلاصة بالمجان ... بلاصة... !

فجأة سمعت صدى ارتطام يشبه الزلزال، التفت إلى شويحنتي، رأيتها معلقة على حائط كصورة سوريالية، كأن "دالي"رسمها بنفسه هناك ! ..." (الرواية ص٩٨).

فهذه الفضاءات، تكشف عن نوع العلائق الاجتماعية السائدة والمعاملات والوظائف، وهى فضاءات مكتظة بعناصر الحركة والارتطام والاصطدام، إنها فضاءات ليست شفافة وواضحة ومرهفة، وإنما هى أتون لمظاهر الحياة والمعيش في توهجه واستيلابه ووهمه، تكثر فيه الشاحنات والحافلات والسيارات، والإطارات والجدارات ومستشفى الأمراض العقلية، والوالى الصالح سيدى عبد الرحمان ومكاتب المحققين والقضاة والمحامون ورجال الشرطة، حيث تتوالى مشاهد المعاينات والمشاجرات والاستعطافات .

وكذلك فضاء السجن والمحكمة، وشخصيات ومحكيات وتخيلات الأحلام والإحباطات في أجلى صورها، فضاءات بأقنعة متناقضة مثل حالة تلك الشخصية الممددة في الكوخ في هيئة رجل تحولت إلى امرأة.

– " تريد الصراحة ؟ أنا لم أشك لحظة واحدة، طول تلك الليلة في جنس الجسد الذي كان ممدودا في الكوخ أو في هيئته وصوته، بالخصوص، قبل تعريته: لقد كان رجلا.

– وتحول إلى امرأة في رمشة عين، كما تحولت أنت في لحظة

من ليلة واحدة، إلى سليم الرجلين ! (الرواية ص١١٩). كما يصور الحاكى هذه الفضاءات التي تمتح غرائبيتها من تناقضات الواقع على أن كل شيء أو مصير هو، في آخر المطاف، عبارة عن قيامة أو عالم آخر وهى العوالم أو الفضاءات التي تحكم مآل الشخوص التي تتوزع بين التهميش والسجن والمستشفى، والعمل العقابى والوضع اللاإنساني.

هوامش الباب الأول: الفصل الثالث

1) KRYSINSKI (wladimir) : Carrefours de signes? Ed Mouton. Paris

2) BAKHTINE (Mikhail) : Esthetique et thérorie du roman? Ed gallimard Paris

3) TODOROV (tzvetan) : Les genres du discours aux éditions seuil Paris 1978 P.283

يقول تودروف " بأن اللغة تنتج بواسطة الكلمات والقواعد النحوية، جملا هذه الجمل التي ليست سوى انطلاقة الوظيفة الخطابية، ثم أن هذه الجمل تتمفصل فيما بينها وتأتى في سياق سوسيو - ثقافى معين، وتتحول إلى

تلفظ، واللغة إلى خطاب هذا علاوة على أن الخطاب ليس واحدا ولكنه مزدوج في وظائفه وأشكاله" ص٢٣)

4) TODOROV (T) : " les catégories du récit littéraire "? Communications? 8? Ed du seuil? 1981 p 145/144.

5) TODOROV. Ibid

6) TODOROV ibid

7) TODOROV ibid p 149

٨) ابن حوقل صورة الأرض ليدن 1898ص٨٣.

٩) ابن أبى زرع: الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس دار منصور للطباعة والوراقة الرباط ١٩٧٣ ص١٣٠.

١٠) الحسن بن محمد الوزان الفاسى المعروف بجان ليون الأفريقى وصف إفريقي، الجزء الأول ترجمه عن الفرنسية محمد حجي، محمد الأخضر الرباط ١٩٨٠ – مطبعة الوراقة. منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر ص١٥٣.

١١) جمهرة أنساب العرب (مصدر مذكور) بن حزم (على بن أحمد).

١٢) ابن حوقل ص 83

١٣) وصف افريقيا ص١٥٤.

14) FOUCAUT (M) : Le mots et les choses (Op.cit)

١٥) وصف افريقيا ص ١٥٥/١٥٦.

١٦) وصف افريقيا ص١٥٦.

١٧) وصف افريقيا ص ١٥٧.

18) HUSSERL (R) : Recherches logiques I TRD.H. Paris. Puf

١٩) كاتب اهتم بأبحاث تناولت التأويل والتفكيك.

20) HUSSERL (R) : Recherches logiques II? 2éme partie? Puf P. 169

21) HUSSERL (R) : idées directrices pour une phénoménologie Paris Gallimard? 1950 P 160/164.

٢٢) مطاع صفدى استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ط ١٩٨٦، ١ ص ٢٢٤/٢٢٥.

٢٣)المسعودى (أبى الحسن على بن الحسين) مروج الذهب ومعادن الجوهر المجلد الرابع تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد الطبعة الخامسة ١٩٧٣ دار الفكر - لبنان ص٢٢٠.

٢٤) نفس المصدر ص٢٢٦.

٢٥) الجاحظ: البخلاء، حققه وعلق عليه: طه الحاجري.

٢٦) الجاحظ: الرسائل الأدبية (مصدر مذكور)

٢٧) الجاحظ: الرسائل الأدبية، المصدر السابق ص٢٠٣.

٢٨(المسعودى المرجع السابق ص ٩١/٩٢، يورد المسعودي، أن البحترى كان ينشد قصيدة يمدح فيها المتوكل، وكان المجلس يضم "أبو العنبس الصميري، وهو من هؤلاء الهزليين، وبعد الاستئذان عارض قصيدة البحترى إلى حد الشتم والهجاء والاستهزاء، كما يذكر المسعودى فكان لها تأثير على المتلقي/ المتوكل الذي ضحك" حتى استلقى على قفاه" وأمر بدفع عشرة آلاف درهم لأبى العنبس، ونفس المبلغ للبحترى الذي لم ينفعه" جده واجتهاده وحزمه كما يقول المسعودى في ص٩٢.

٢٩) ابن خلدون المقدمة دار الفكر ص١٧٢.

٣٠) ابن خلدون المقدمة، ص١٧٢.

٣١) الأغانى (المصدر السابق)

٣٢) المسعودى (المصدر السابق) ص ٩١/٩٢.

٣٣) نفس المصدر ص ٢٢٠/٢٢١/٢٢٢/٢٢٣/٢٢٤/٢٢٥/٢٢٦.

٣٤) نفس المصدر ص ٢٢٢/٢٢٣.

٣٥) المسعودى (نفس المصدر)

٣٦) المسعودى ص٧٦.

٣٧) المقريزى كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية (د،ت)

٣٨) المقريزى نفس المصدر الجزء الثانى ص ٣٥٠.

٣٩) المقريزى الجزء الأول ص٧٣٦.

٤٠) ابن خلدون: المقدمة (نفس المصدر السابق) وهنا مؤرخون آخرون مثل الحسن الوزانى الذي ذكروا مثل هذه المدن والقرى.

٤١) نفسه.

42) RIFFATERE (Michail) : Sémiotique de la poésie (Op.cit) Traduit de l'américain par Jean - jacques themes paris? coll poétique Ed du seuil? 1983.

43) LINTVELT : Essai de typologie narrative le " Point de vue " Ed josé corti 1981

44) Textes des formalistes russes (Op.cit)

خصوصا مقالة إيخنباوم، حول نظرية النثر، والتى يتناول فيها أيضا علاقة الحكى الأدبى بالسرد الشفوى والتى تتيح تنوع أشكال النثر الأدبي.

45) FOUCAULT (M) : (Op.cit)

46) BENVENISTE (Emile) : (Op.cit)

٤٧) ابن خلدون: المقدمة ص 503? وفى موضع آخر (من الباب الأول من الكتاب الأول، المقدمة السادسة، "وحقيقة النبوة والكهانة والرؤيا، وشأن العرافين وغير ذلك من مدارك الغيب)"، يقول ابن خلدون: "... ومثل ذلك ما يعرض للناظرين في قلوب الحيوانات وأكبادها وللناظرين في الماء والطساس وأمثال ذلك، وقد شاهدنا من هؤلاء من يشغل الحس بالبخور فقط ثم بالعزائم للاستعداد ثم يخبر كما أدرك ويزعمون أنهم يرون الصور متشخصة في الهواء تحكى لهم أحوال ما يتوجهون إلى إدراكه بالمثال والإشارة..." (المقدمة. ص١٠٧).

٤٨) سورة الفلق الآية ٥.

٤٩) سورة البقرة الآية ١٠٨

50) SCHOLES (R) : "les modes de la fiction" poétique N 32

٥١) يمكن العودة في هذا الصدد إلى كتابات الشكلانيين (المرجع السابق)، والى باختين أيضا (المرجع السابق)، و إلى كتابات تراثية وتاريخية عربية وعالمية مثل: المسعودى (المصدر السابق)، حيث يشير إلى فنون الهزل والنوادر المدهشة حسب تعبيره ص٣٢٦ ويتطرق إلى نماذج كثيرة من الهزل.

52) UMBERTO (Eco) : l'œuvre 1965 ed du seuil p 157

53) BARTHES (Roland) : "introduction à l'analyse structurale des récits" in Poétique du récit :Ed du seuil 1977

54) BENVENISTE (Emile) : sémiologie de langue problèmes de

linguistique générale paris? gallimard? 1974

يطرح بنفنست السؤال حول العلاقة السيميولوجية بالعلاقة الاجتماعية، وأيضا وضع اللغة بالنسبة للمجتمع وهى العلاقة التي أثارت مناقشات كثيرة، فعالم الاجتماع يرى مثلا أن المجتمع هو المتحكم وهو الذي يحتوى اللغة، لكن كما يلاحظ بنفنست، فإن السيميولوجيا تقلب هذه المعادلة، حيث ترى أن اللغة هى التي تستوعب المجتمع وتحويه.

فاللغة في القول تحيل على موقف ما، وتتكون من وحدات مستقبلية ولها علاماتها كما أن اللغة تنتج ويتم تداولها ضمن إشارات يشترك فيها أفراد وجماعات مجتمع معين، وبالتالى فإنها تضمن التواصل بين ذات متكلمة، وأخرى مستقبلة.

٥٥) نظرية الشكلانين الروس (المرجع السابق).

56) UMBERTO (Eco) : (Op.cit)

57) UMBERTO (Eco) : (Op.cit)

٥٨) ابن خلدون: المقدمة ص ٤٧٤.

59) GENETTE? Figures III? coll Poétique? ed 1972

٦٠) ابن بطوطة "تحفة النظار في غرائب الأمطار وعجائب الاسفار" دار الشرق العربى الجزء الأول.

٦١) المصدر السابق ص ٦٢/٦٣.

٦٢) نفسه ص٦٣.

٦٣) نفسه ص١٧٢.

٦٤) نفسه ص١٧٢.

٦٥) نفسه ص٥٢٢.

٦٦) نجيب محفوظ: بين القصرين مكتبة مصر ص ٢٥٠.

٦٧) نفس الرواية ص٢٣٦.

٦٨) نفس الرواية ص ٢٣٧.

الفصل الرابـــع

الحـــوار المـــاكـر

يعمد النص إلى التقاط ما يبدو تافها في الواقع، ويندرج ضمن الأشياء الجزئية والعابرة والمتداولة بالأساس في فضاء الشاوية، ولعل استحضار هذه الأشياء يأتى في سياق استثمار واستنطاق مدلولاتها من جسوم أنسجة متنوعة: جمالية وثقافية، فردية و جماعية، ولذلك ليس غريبا أن نجد تراكما لافتا للأسماء والفضاءات والمتخيل الاجتماعي، جلها ينتمى إلى الهامش، ويتضمن إحالات غير متجانسة، يمكن أن نذكر في هذا السياق الفضاءات الآتية: بن أحمد، برشيد، الدار البيضاء، سطات (كمدن متوسطة وكبرى تنتمى إلى فضاء أعم وأشمل وهو الشاوية)، تامسنا، بورغواطا، الشاوية (يرد ذكرها كلها مع ما يجمعها من تداخل وتقاطع وتطابق تاريخى وتراثى) .

وفضاءات جزئية: المقابر، المزارات، الأولياء، سيدى محمد البهلول،مستشفى الأمراض العقلية، المحكمة، كراج علال، سيدى عثمان، السينما العثمانية، الحى الحسني، الغرفة، الحجرة .

ونفس الشيء يمكن أن ينطبق على الشخصيات، حيث ترد أسماء عديدة نسرد منها: قدور، الجلالي، المكي، المعطي، لكبير، صالح، محمد ميلود الدمشقي، سليمان، البغدادي، إبراهيم الكرداني، قشبل وزروال، فاطمة الزحافة، الحاجة الحمداوية قرزز ومحراش، الخلطي، مصطفى شيش كباب، الجن، الملائكة، الحيوان، ابن رشد، المعطى الكمنجة، اليهود، المجاذيب، الحاجة لمزابية، سقراط، الكلبيون، زهرة تشكيطو، الحاجة الرويدة، بوغطاط، الدكتور، الموظف، المومس، الشرطة، قاضى التحقيق، الفنان، بوقرن.

لقد خضعت هذه الفضاءات والشخصيات لتوظيفات بواسطة التهجين مما أتاح محاورة أبعادها وعلائقها وتأسيسا عليه، يتم استنتاج ما يلي:

١- تتوخى بنية الخطاب الروائي التشخيص اللغوي، الذي يتيح تشييد حوارية عميقة بمفهوم باختين.

٢- المزج بين الثقافات والإحالات الثرية، دون أن يسقط النص في آلية الترصيف والتصوير الانعكاسي.

إن دينامية التشخيص والمزج والسخرية والاستيحاء وتناقضات الواقع، والمواقف الإنسانية، وجزئيات الحياة، ساهمت في إنتاج حوار ثقافى بين الثابت والمتغير، المقدس والمدنس، الحاضر والماضى ومختلف الحمولات وبتعبير آخر، إلغاء الفوارق، وتقريب المسافات والأمكنة، وتكسير الثنائيات بشكل يغدو معه الوجود متعدد الأبعاد والدلالات التي تنبع من سياقات متناقضة، يتجلى ذلك على مستوى الفضاءات أو الأسماء التي تختلط فيها الدلالات القديمة والمفعمة برائحة التهكم، والترميزات التراثية والروحية والتاريخية والهامشية، وبذلك تتراجع ثقافة المؤسسات أمام هذا " الاكتساح " الذي تفصح عنه طبقات من المرجعيات التاريخية والاجتماعية وحفريات الوعي، وانزياحات اليومى عن المواضعات الرسمية، والإخلال بالقواعد الجامدة.

وما ينبغي الإشارة إليه، هو أن هذه الخصائص تستمد طاقتها من عنصر أساسى ينبنى عليه الخطاب، ويتجسد في بنية الحوار ليس كما يتمظهر، وإنما انطلاقا مما تؤشر عليه " البنية العميقة"[1]

إذ يمكن الحديث عن وجود بنيتين داخل نص " شجر الخلاطة ".

أولا: يبدو النص في ضوء القراءة السطحية، ولأول وهلة أنه يقوم أساسا على الحوار بمعناه المباشر بين شخصيتين مركزيتين: الجلالى الخلطي، ومصطفى شيش كباب، والنظر إلى النص من هذه الزاوية تترتب عنه نتائج معينة.

ثانيا: إن الحوار السطحي، كما يعكسه النص، والذى يوهم القارئ بأنه عبارة عن محاورة ثنائية، لا يعدو أن يكون سوى درجة أو قشرة سميكة وإن كانت تبدو سهلة المنال يتستر وراءها "حوار داخلى وخادع" وعميق ينهار أمام باقى الآليات، وهذا ما يمكن أن نصطلح عليه ب "الحوار الماكر". إن أحداث الرواية ووقائعها - كما تظهر - تدور بين الجيلالى الخلطى ومصطفى شيش كباب من بدايتها إلى نهايتها، استطاع الكاتب أن يحورها إلى "طبق حواري"، وذلك بواسطة تعدد التقنيات السردية، والتخلل والتضمين[٢] Enchâssement حيث إن الحكاية الأساسية تستوعب أو تضم حكايات أو قصصا موازية أو متضمنة يختلف حجمها ووظائفها، كما يستخلص تودوروف.

وهذا ماأثاره شلوفسكي، ذلك أن السرد الحكائى يتم تغذيته بأنماط القصص والحكايات، التي تسند الحكاية، أساس البناء، أو تستقل عنها، وهذا ما نجده أيضا في " كليلة ودمنة" وألف ليلة وليلة" كما يشير شلوفسكى دائما، بل إن "شهر زاد" تؤجل موتها أو إعدامها، بواسطة تنامى الحكايات.

كما يمكن للحكايات أن تستعمل للتدليل على فكرة معينة، أو

لنقض حكاية سابقة، وهو نسق شامل، برز في رواية "شجر الخلاطة"، فالتضمين شمل كذلك مواد أخرى من أقوال مأثورة وأمثال وأسماء وأفكار ورؤى.

وقد تتوالى حكايات معينة، مستقلة عن بعضها البعض، لكن تربط بينها شخصيات مشتركة، وفى "شجر الخلاطة" تقوم بذلك شخصيتان مركزيتان - كما أشرنا - إنها حكاية متعددة المنابع الصوتية، وتركيبها السردى ينبنى على التنضيد (Enfilage) [٣]، وفتح أبواب ونوافذ على عوالم تتكون في ضوء حوار ماكر ومربك وملتبس، تتداخل فيه الشخصيات من خلال تبادل الأدوار والمواقع (وهذا ما نجده أيضا في النصوص السابقة التي كانت موضوع أطروحتنا) وإن حاولت هذه التقنيات أن تتخذ لها سمة جديدة أو شكلا جديدا، يعبر عن "ذاتيته"، بل كثيرا ما كان ينزع هذا الحوار الماكر إلى فسح المجال لشخصيات أخرى، وحكايات صغرى وكبرى، وتيمات غير مرتبطة بالضرورة، بالشخصيتين الرئيستين (مصطفى شيش كباب، والجيلالى الخلطي)، وتقنيات أخرى مثل: الإخفاء السردى والتكسير، وهذا ما أدى إلى تفكيك الحوار الثنائي، بل نجد شخصيات أخرى ذات بعد شمولي، حسب مفهوم كريماص، في نظريته المتعلقة بالفواعل والعوامل مثل: الجن، الملائكة، الحيوان، الشياطين، الأشباح، سيدنا قدر..) كموروثات دينية وتراثية تجتاح المخيال الفردي.

يقول المسعودى :" وللناس كلام كثير في الغيلان، والشياطين، والمردة، والجن، والقطرب، وهو نوع من الأنواع المتشيطنة، يعرف

بهذا الاسم، يظهر في أكناف اليمن والتهائم، وأعالى صعيد مصر، وأنه ربما يلحق الانسان فينكحه فيتدود دبره فيموت، وربما يتوارى الانسان فيذعره، فإذا أصاب الانسان ذلك منه يقول له أهل تلك النواحى التي سمينا: أمنكوح هو أم مذعور ؟"[٤].

قبل أن يضيف: " ويمكن جميع ما قلناه مما حكيناه عما ذكرنا من أهل هذه البقاع أن يكون ضربا من السوانح الفاسدة والخواطر الرديئة، أو غير ذلك من الآفات والأدوات المعترضة لجنس الحيوان من الناطقين (وغيرهم)، والله أعلم بكيفية ذلك"[٥].

وقد تناول المسعودى في كتابه: "المقالات، في أصول الديانات"[٦] بتفصيل المخلوقات هذه غير المرئية من جان وشياطين، في سلوكها، ومساكنها مثل: الخلوات والفلوات والحمامات والمزابل والجبال، كما سكنوا في الهواء: " في صورة الحيات ذوات أجنحة يطيرون"[٧]، "وكانت العرب قبل ظهور الإسلام تقول: إن من الجن من هو على صورة نصف الإنسان، وأنه كان يظهر لها في أسفارها وحين خلواتها وتسميه شقا "[٨].

كل هذا في الرواية يأتى بواسطة لغات ولهجات تتحاور فيما بينها: كلمات مبتذلة، أمثال، نظريات فلسفية، تكشف عن تلك المفارقات الصارخة، والهادئة في ذات الوقت، وهنا بيت القصيد، أى أن الحوار السطحى يقودنا إلى حوار ماكر، وهذا الأخير يعبر عن حوار جوهرى بين الثقافات والاجتماعات ومضاعفات الأشياء واللغات والأفكار والآراء والمصادر والأبعاد والعناصر المستعصية على القبض والتاريخ والذوات الجماعية والفردية.

ومن هنا تكمن إيقاعات النص التي تتجاوز سلاسة ومرونة "المتواليات السردية" .

نجتزئ بعض الأمثلة من الرواية، وهى كثيرة، عبارة عن أمثال أو كلام يومى متداول :

– اللسان ما فيه عظم (الرواية: ص١٠).

– اعبيدات الرمى (الرواية: ص٢٢).

أعرف أن الماء "هزني" (الرواية: ص٢٦).

– الطريق مقطوعة أم ... لسانك طويل لا تسعه طريق!؟ (الرواية: ص٥٥).

– تقطع به الحبل) الرواية: ص ٩٨).

– لحاجة لى ما تشبه مولاها حرام (الرواية: ص ١٠٠).

باختصار شديد، فإن هذه الوسائل التعبيرية الواردة في النص، إضافة إلى المكونات الأخرى من أسماء قدحية وألفاظ "غير أدبية" ونظريات فلسفية مهجنة، وأسماء بعض الفلاسفة والمشاهير، وأسماء مغنين شعبيين، أو تعقيدات الواقع في قضاياه وإشكالاته، هو ما يمنح النص حواريته الحقيقية، ذلك أنه لا ينبغى التعامل بحياد سلبى مع المستويات اللغوية وأسئلة الخطاب في هذه الرواية الشاملة، في الواقع والأفكار والتاريخ والذات والهوية والعلاقة بالألم، والحكى الذي يصل حد الفانطستيك والمسوخ و الموت والحياة.

وإذا كانت الرواية من بين ما تلتجئ إلى توظيفه هو آلية المثل الشعبى[٩] لتكسير ثنائية الحوار بين الشخصيتين في مقابل إنجاز "حوار للثقافات" وإغناء النص بخطابات متنوعة واستحضار جمالية

المثل الشعبى وقيمته الفنية في علاقته بما يقتضيه خطاب روائى يسبر أغوار المتخيل الاجتماعى والشعبي، في تكوناته وتخلقاته المثيرة، فإن المثل الشعبى كمخلوق نصى يتسلل بين العديد من ثنايا النصوص والخطابات والأجناس. ويكتسى أهمية خاصة بين فئات وشرائح مجتمعية متعددة، وهناك بعض الأمثال عاشت لقرون ومازالت حية، كما أن بعض الأشعار أو أدبيات لشعراء كبار، تحولت مع مسار الزمن والتاريخ إلى حكم وأمثال سائرة بين القبائل والأمصار، كما هو الشأن بالنسبة لأبيات شعرية للمتنبى والمعرى الذي كانت له فلسفة خاصة في الحياة، وأيضا شعراء العصر الجاهلي، وهذه الآبيات غالبا ما يتم تداولها كما نظمها صاحبها، أو يتم ذكرها تبعا للهجات المحلية، مع الحفاظ على معناها الأصلي، ومن بين الأشعار التي أصبحت متداولة، كمثل للعبرة نذكر أشعار طرفة بن العبد الشاعر الجاهلى الذي مات مقتولا في واقعة مثيرة في ريعان شبابه، والذى يصنف من ضمن الشعراء الدهريين، لكن قيمته تعدت الإطار الشعرى إلى الإطار المرتبط بالمعرفة والحكمة والمثل الحى والسائر وهو القائل :

وظلم ذوى القربى أشد مضاضة

على المرء من وقع الحسام المهند(١٠)

أو مثل قوله :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا

ويأتيك بالأخبار من لم تزود

ويأتيك بالأخبار من لم تبع له

بتاتا ولم يضرب له وقت موعد(١١)

أما زهير بن أبى سلمى فيقول في معلقته:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش

ثمانين حولا لا أبا لك يسأم

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم(١٢)

أو يقول :

ومن يجعل المعروف في غير أهله

يكن حمده ذما عليه ويندم(١٣)

والمثل عموما ينبنى على مرجعيات كثيرة، مصدرها مواقف أو بطولات أشخاص، أو قبائل أو دول، أو بعض الخوارق "الإنسانية" وتجارب فردية ذاتية، أو جماعية تصبح مضرب الأمثال، وهناك أقوال أصبحت مأثورة وتستعمل في مواقف وخطابات راهنة مثل :

- " وصل السيل الزبى"
- "لا تأكل الحرة بثدييها "
- "رب ضارة نافعة"
- " لكل حادث حديث"
- " آخر الدواء الكي"
- " في كل نقمة نعمة"
- " لكل مقام مقال". وهذا المفهوم استعمله النقاد مثل: ابن قتيبة وقدامة بن جعفر وابن طباطبا..
- "عادت حليمة إلى عاداتها القديمة"

أو حينما نتحدث عن "الكرم الحاتمي" نسبة إلى حاتم الطائي، الذي عاش في العصر الجاهلى بشبه الجزيرة العربية، كنموذج في الكرم، حيث صارت بذكره الركبان والعصور.

– أو حين نقول: " مع ذلك فإنها تدور" للتأكيد أو التعبير عن مواقف معينة وهى قولة مشهورة للعالم جاليلو، والذى أعدم في سبيل ما تحويه هذه الجملة من مقصود ومغزى تشبث به.

هكذا، يبدو أن القول الذي تصبح له هذه الهوية، ويكتسى صيغة المثل لابد وأن يكون له معنى، فيه نوع من المتخيل والاستشراف والقدرة على التكيف مع تبدل الأحوال والطبائع. والقرآن الكريم، بدوره لا يخلو من تكرار الأمثال، للاتعاظ بها، أو الحث على عمل ما، أو مواجهة الصعاب... وهذه الأمثال تظهر بالخصوص، في ذكر الأنبياء والقصص والأشياء ..مثل قصص موسى وعيسى ونوح ولوط، لما لهذه الصيغة من الخطاب من دوافع وأغراض وحكم.

يقول تعالى في كتابه العزيز: (مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا، وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون)(١٤).

ويقول أيضا: (تلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون)(١٥).

وفى هذا نشير إلى كتاب هام من حيث جمع وتدوين وتبويب مخزون من الأمثال تناهز ستة آلاف مثل، وسمى الكتاب "مجمع الأمثال" لمؤلفه الميدانى (النيسابوري)، وتحتوى على قيمة لافتة، ويورد الميدانى تعاريف للمثل بقوله: "قال المبرد: المثل مأخوذ من

المثال، وهو: قول سائر يشبه به حال الثانى بالأول، والأصل فيه التشبيه، فقولهم "مثل بين يديه" إذا انتصب معناه أشبه الصورة المنتصبة، و" فلان أمثل من فلان أى أشبه بما له [من الفصل]. والمثال القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول: فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول، كقوله كعب ابن زهير :

كانت مواعيد عرقوب لها مثلا

وما مواعيدها إلا الأباطيل

فمواعيد عقروب علم لكل ما لا يصح من المواعيد

قال ابن السكيت: المثل: لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ. شبهوه بالمثال الذي يعمل عليه غيره.

وقال غيرهما: سميت الحكم القائم صدقها في العقول أمثالا لانتصاب صورها في العقول، مشتقة من المثول الذي هو الانتصاب.

وقال ابراهيم النظام: يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة.

وقال ابن المقفع: إذا جعل الكلام مثلا كان أوضح للمنطق، وآنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث"(١٦).

من هنا تظهر أهمية الأمثال التي يمكن اعتبارها ثقافة عامة، من خلال الأمثال الشعبية، التي يتم تداولها بشكل أوسع بين فئات وشرائح اجتماعية غير محصورة، وهى في جملتها منبثقة عن المعيش اليومى والواقع ومختلف العلائق، وتتميز بالاختلاف في بناء المعنى والشكل الدال وتناول مواضيع كثيرة لها جمالية خاصة تشتمل على

إيقاع متحرك، مع الانتباه إلى قدرة الأمثال على التخلص من سياقها التلفظى وانتزاع إيحاءات جديدة ضمن مجالات مغايرة.

ويمكن القول: إن المثل الشعبى ساعد على بناء التلفظ والحكى والحوار الذي جاء وكأنه عبارة عن " أ مثلة " فكل شخصية روائية في محاوراتها تلقى بحكمها وأمثالها، اعتمادا على تجاربها واستخلاصات أفكارها، والاستشهادات التي توردها كانت فلسفية أو حكمية وكذلك تأملاتها التي لا تستقر على رأى أو تكتفى بإيراد فضاء محدود ومغلق، وهناك فقرات كثيرة يمكن أن تزودنا بخلفية المثل في اقتصاده اللغوي وعمق دلالاته، وتناوله لقضايا وأسئلة مجردة.

" – وأنا أدافع عن العبارات الإيجابية ... تلك الموحية بالقوة والقدرة على المقاومة... تلك التي تسندنا، ولو بالوهم، ضد عوامل التخريب تلك التي تنير طريقنا في وجه الظلمة الحالكة ... تقوينا ولو لحظة، ضد اليأس والتشاؤم ... ضد العجز ... ضد الموت... تلك التي تجعلنا نحلم ونأمل ... نأمل في أى شيء ونعمل على نشر الأمل وجعله واقعا... لأننى في الوقت الذي أكف فيه عن الأمل أفقد الحياة ... المقاومة ... أى شرطى كإنسان!

– اليأس أيضا... مثل التشاؤم... خصيصة إنسانية... إذ الإنسان هو الكائن الوحيد الذي ييأس ويتشاءم .

– بقدر ما يكون اليأس... التشاؤم... عامل إغناء... أداة لتوسع أفق النظر والإحساس أما حين يصبح مرضا... حجابا ... فهو موت ... أى استسلام ... هتك للشرط الإنساني. وأنا عندما يطول يأسى أو أفرط في التشاؤم أعرف أن الماء "هزني" ... احك لى قصة شللك

لنرى !..." (الرواية ص٣٤/٣٥) فالخطاب لا يحكى عن وقائع محددة تاريخية أو نفسية ذاتية أو جماعية، وإنما يستعرض أقوالا وتعابير مجردة تأملية، مثل حكم لمؤلفين مجهولين باللغة العربية الفصحى، أو بالدارجة أو لغات ولهجات أخرى.

إن الأمثال الشعبية تعبر عن غنى في المواضيع تمشيا مع تغير الظروف والأحوال والمواقف إلى حد التناقض في حركة ظاهرية وباطنية صاخبة، فمن الاستخفاف بالمظاهر الاجتماعية إلى التحريض على التعلق بمبادئ الحرية والكرامة والتأكيد على التصريح بالمبدأ والهوية والتمسك بجوهر الأشياء، إلى تكريس نظام السخرة والعبودية والحيطة والحذر والخوف، إلى التأكيد على قيم توازن العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ورفض الغش ووصف الجشع الاجتماعى والتعارض بين القيم.وهذا يعنى أن الأمثال الشعبية تعكس ذلك الخليط الاجتماعى والثقافى القائم في الواقع، وأيضا التاريخى والجغرافى واللغوي، فالأمثال الشعبية والحكايات الشعبية توجد في مختلف لهجات ولغات المجتمعات المغربية بشكل قوي، كأحد أبرز مظاهر التعدد الثقافي.

إن الأمثال الشعبية وتوظيفها في الرواية، جعل منها جنسا أدبيا، يزاحم باقى الأجناس وأشكال التعبير، ويتضمن كل مقومات " الشعرية " و"الأدبية" ويحمل رؤى وأفكارا وخلاصات الخليط الاجتماعى في طبقاته وفئاته، وأيضا خصائص التراث الثقافى الشفوي، وهو ما تعمل رواية "شجر الخلاطة" على استكناه أغواره، ليس على مستوى المثل الشعبى فقط، وإنما عبر كل تجليات التخيل الاجتماعى والتاريخى

والشعبي، والتصاق كل هذا بالحياة اليومية وقدرته على الاستمرار وحماية الذاكرة والهوية من كل تمزق أو اندثار، ولا يمكن لخطاب الأمثلة، والحكايات الشعبية، وكل مظاهر الموروث الشعبي، أن يحيى ويختمر من جديد إلا ضمن سيرورة التلفظ والتلقي.

إن بناء الأمثال الشعبية، في الخطاب الروائي، يساهم في صيغة تكوين الخطاب وقوته البنائية والتيماتيكية، ففي الأمثال الشعبية المدمجة في حوارات وتلفظات الحكي، يمكن أن نحصل على إشباع خاص للمعنى(١٧)، وإغناء في تقنيات وأساليب الحكى من إضمار وإيجاز واختصار وحذف وتكرار....

وهناك نصوص روائية عربية أخرى، عملت على اقتناص المثل ولغة المثل بما فيها روايات الرواد كنجيب محفوظ، وكتابات جديدة مثل: "مقام عطية" للكاتبة المصرية سلوى البكر، حيث إن المحكى في الرواية يضطلع بوظيفة الأمثولة،و "بهذا البناء" تتحول الحادثة العرضية إلى نسيج روائى له بنية المحكى - الأمثولة apologue التى تتيح تضخيم الأحداث والأفكار وتضمين العبرة الأخلاقية أو السياسية، والمحكي - الأمثولة الذي يقترب من الأسطورة والمحكى الدينى parabole ينتمى إلى الأدب الشفوي"(١٨). ويعلق محمد برادة على كتاب سلوى بكر قائلا: "ونحن نلاحظ أن سلوى بكر قد استطاعت أن توفر لنصها خصائص كثيرة من التعبير الشفوى سواء على مستوى التركيب أم من خلال إيقاع الحكى واختيار الكلمات القريبة من الدارجة. وبذلك فإن تنويع مستويات اللغة في الرواية جاء مجسدا لاختلاف المستويات الاجتماعية الثقافية

للشخصيات المتحدثة (مثلا الفرق في التعبير بين الشيخ سعد وأم حسن، أو بين الطالب الجامعى والعاشق...")(١٩).

وتنضاف، لآلية المثل وبنيته الحكائية، آليات أخرى في خطابات ذات طبيعة فلسفية شعبية وعامة وفئات اجتماعية متنوعة، وكذلك بواسطة ما يمكن أن نسميه :

- بلاغة السخرية ورصد المفارقات
- بلاغة التجزيء والازدواجية
- بلاغة الانتقال والتماس

وعبر ذلك، تتسلل آراء اتجاهات ومذاهب فكرية وفلسفية، وأسماء فلسفية معروفة عربية وغير عربية، وبدايات حلقات الفكر الإنساني، بل حتى نظريات فلسفية حديثة، مثل: الجاذبية والنسبية والحقيقة كقيمة والسيكولوجيا والانطولوجيا، الانتروبولوجيا، وقاموس مواضيع قديمة وراهنة أنجزت فيها أبحاث ودراسات وأفكار، مثل: التشاؤم والأمل والموت والحياة والسعادة، والهزل والضحك والتهكم والسخرية والفلسفة والعبث والحب.

وهكذا، ترد أسماء فلسفية مثل: ابن رشد وسقراط، وأحيانا يتم الحديث عن الفلاسفة بصيغة التعميم نقرأ ما يلي: "حاضر !... تمنعنا من الضحك ! ...فلنبك ! الفلاسفة لا يضحكون...أنا أعرف فيلسوفا شهيرا يلقب بالفيلسوف الباكي... " لكن لا أعرف فيلسوفا واحدا مشهورا بالضحك...ولو من بين أولئك الذين كتبوا عن فوائد الضحك واعتبروا الانسان " حيوانا ضاحكا" ... ! أنتم الفلاسفة لا تكتبون لأنفسكم "للبشرية" على ما يظهر... لكل البشرية...لذلك

تقرضكم الحيوانات المائية ! " (الرواية ص٦٠).

وهذه الخطابات الفلسفية ذات خلفية نظرية مبطنة، وقد لا يصرح بها المنطوق بشكل مباشر، ومن خلال الخطاب الروائي تخضع هذه النظريات والأفكار والاتجاهات للمساءلة والمحاورة، وأهم الفلاسفة الذين تمت الإشارة إليهم ابن رشد وسقراط في علاقة بالأفكار الفلسفية وتحويرات أخرى. "تذكر ولاشك عبارة ابن رشد حول الشرق بالماء لا ينبغى أن نمنع الماء ولا يمكن أن نستغنى عنه فقط لأن أناسا غصوا به فماتوا!. - ابن رشد كان يدافع عن الفلسفة !" (الرواية ص٣٤).

وفى الاتجاهات الفكرية والجدلية نقرأ بنوع من السخرية ورصد للمفارقات وذلك بتجزئ الأفكار وانتقالها من مجال إلى آخر " - لنعد إلى هذا الاسم: الكلبيون !... ذروة التهكم أن يسمى الفلاسفة... وهم جادون غاية الجد كما تعلم...كلبيون !

– العرب كانت تسمى أولادها كليبا وجروا...

– لأسباب أخرى...إنما تخيل ...أن تسمى الآن...فى هذا الوقت...ابنك كليبا أو جروا ...أن توصف أنت الفيلسوف بالكلبي" (الرواية ص٦٨).

ورد في (لسان العرب)، أن: "لسان الكلب: اسم سيف كان لأوس بن حارثة بن لأم الطائي، وفيه يقول :

فإن لسان الكلب مانع حوزتي

إذا حشدت مَعْنٌ وأفناء بُحْتُرِ

ورأس الكلب: اسم جبل معروف، وفى الصحاح: ورأس كلب: جبل.

وكلب وبنو كلب وبنو أكلب وبنو كلبة: كلها قبائل. وكلب: حى من قضاعة. وكلاب: من قريش، وهو كلاب بن مرة. وكلاب: في هوازن: وهو كلاب بن ربيعة من بنى تغلب بن وائل. وأما كليب، رهط جرير الشاعر، فهو كليب بن يربوع بن حنظلة، والكلب: جبل باليمامة، قال الأعشى :

إذْ يرفع الآل رأس الكلب فارتفعا

هكذا ذكره ابن سيده. والكلب: جبل باليمامة، واستشهد عليه بهذا البيت: رأس الكلب.

والكلاب، بضم الكاف وتخفيف اللام: اسم ماء كانت عنده وقعة العرب: قال السفاح بن خالد التغلبى :

إن الكلاب ماؤنا فخلّوه

وساجراً، والله، لن تحلّوه

وساجر: اسم ماء يجتمع من السيل. وقالوا: الكلاب الأول، والكلاب الثاني، وهما يومان مشهوران للعرب ..."[٢٠].

ويقول البعيث، كما جاء في كتاب (دلائل الإعجاز)[٢١]:

أترجو كليب أن يجيء حديثها

بخير وقد أعيا كليبا قديمها

ويمكن أن نسرد أمثلة لا حصر لها من التعابير والمفاهيم والمفردات الواردة والتى لها انتساب لأكثر من حقل علمى أدبى تاريخى سياسي. كالحديث عن البيولوجيا، عن الشرط الإنسانى والاجتماعى والمجتمع، في مجال السوسيولوجيا مع "ضبط" العلاقة التبادلية النصية بين هذه المجالات والتلفظ الخطابى للرواية، ثم استعمال بعض المفاهيم الكبرى، ك "التحليل العميق" و"الثقافة"

و"التعليم" و"المشروع الجديد للمجتمع"، والشلل العضوي، والفزيولوجيا، والصراع ومفاهيم ميتافيزيقية كالقدر، والزمن بمعناه القياسى والانطولوجي: الحاضر – الماضي – المستقبل واللامتناهي - وفكرة "النظرية" و"الأدب الرفيع".

ثم تعابير سياسية أو نضالية مثل: مفهومى الأقلية والأغلبية، ولفظ المقاومة الذي يتكرر في جل الجمل السردية وأقوال الشخصيات والنضال والمناضلين وتميزات اجتماعية ككلمة "الشيخ" التي هى بمثابة ضمير الجماعة، ومتخيل التاريخ (برغواطا، تامسنا) بل حتى أجناس الكتابة تتدخل في الخطاب، والتى تجعل الرواية تفكر في ذاتها و "حياتها".

– "دعك منى واحك...احك فإن فضاء المقال بدأ يضيق وقد نتحول إلى عدوين قبل أ ن نشبع كلاما ..احك !

– ماذا تريد أن أحكى !؟

– احك لى قصة شللك فإن الرواية أبلغ من كل الخطابات الأخرى

– ليس هناك قصة كى أحكيها لك" (الرواية ٣٨/٣٩).

وهى كلها مفاهيم تتغير لتتلاءم مع أوضاع ومواقف جديدة، داخل نفس الإطار، أو إنها تتعداه، لتشحن بدلالات غيرية وذاتية، فحين يستند الخطاب الروائي إلى التاريخ، فإنه يقرأ فيه المتخيل الاجتماعى والذهنيات الغائبة أو المغيبة، والتاريخ الشخصى أو سيرة القول وسيرة المعاني، وعندما يتم التطرق إلى فعل المقاومة، فإنه يجرى حول مقاومات، ليس بالمعنى التقليدي، بل مقاومة ذاتية

موضوعية لأشياء شبحية وغير ملموسة، كالموت الرمزي، النسيان، والتيه والمجهول، والاغتراب والمسخ، والتشويه الشكلى Anomolie formelle لمحتوى الشخوص والذاكرة والمرجعية الثقافية، التي تترجم شكل الكلام وثقوبه المخبأة، نتيجة الاستخدامات الخشنة والمقتنصة، لما يزخر به من كينونات ووظائف، وأساليب تصنيفها وتوزيعها، وسلط تنصيبية بين مجموعة من المعارف والنصوص والصياغات والحكايات الخاضعة للتكرار والتنويع والتعليق فيها تتعرض خطابات ونصوص وأقوال أخرى للتلاشى التدريجى أو التحطيم، أى أن هذه النصوص تتضمن خصائص وراثية لمختلف أشكال ومنشآت وأسرار الكلام وتشكيلاته وعلاماته وذوات متلفظيه التاريخية أو الخرافية.

هوامش الباب الأول: الفصل الرابع

1) Groupe d'entrevernes Analyse sémiotique des textes Introduction (théorie - pratique) Presses Universitaires de Lyon

2) TODOROV (T) : "les catégories du récit littéraire" Communications? 8 Ed. Du seuil? 1981

كما يمكن العودة إلى كتاب : Théorie de la littérature (Op.cit)

3) Théorie de la littérature (textes des formalistes russes).(Op.cit)

٤) المسعودى (مصدر مذكور) المجلد الثانى ١٥٧/١٥٨.

٥) نفس المصدر ص١٥٨.

٦) نفس المصدر ص١٥٩.

٧) نفس المصدر ص ١٥٨.

٨) نفس المصدر ص ١٦٦٠/١٦١/.

٩) منذ القديم اهتم العرب بالأمثال، التي كانت ترد في أقوالهم وأحاديثهم وفى أشعارهم، وألفت كتب في ذلك مثــل :

جمهرة الأمثال أبو هلال العسكري: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، دار الجيل - بيروت ١٩٨٨.

١٠) الزوزنى شرح المعلقات السبع دار الجيل بيروت - لبنان الطبعة الثالثة ١٩٧٩م. ص١٩. (البيت الشعرى من البحر الطويل)

١١) نفسه ص٩٧. (الطويل)

١٢) نفسه ص١١٨. (الطويل)

١٣) نفسه ص١٢٠. (الطويل)

١٤) سورة العنكبوت الآية ٤١.

١٥) نفس السورة الآية٤٣.

١٦) الميدانى (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري) المتوفى في سنة ٥١٨هـ: مجمع الأمثال، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه، محمد محى الدين عبد الحميد (مجلدان) (والبيت الشعرى من البحر البسيط)

١٧) تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة ص. تحقيق: أحمد صقر.

١٨) محمد برادة: أسئلة النقد الطبعة الأولى ١٩٩٦ ص ١٣٢.

١٩) نفس المرجع ص١٣٢.

صدرت رواية: مقام عطية، لسلوى البكر، عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦.

٢٠) ابن منظور: لسان العرب (مصدر مذكور) الجزء١٢(ك.ل) ص ١٣٨ (البيت الشعرى الأول من البحر الطويل، والشطر الأول من البيت الثانى ينتمى إلى البسيط، ثم آخر البيت الثالث من هذا الاستشهاد، كما جاء في لسان العرب من البحر البسيط أيضا).

٢١) الجرجانى (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى القاهرة ١٩٨٤، ص ٣٤ (والبيت الشعرى من البحر الطويل).

الباب الثانى
جدلية الإضمار
والإفصاح اللغوي والسردي

الفصل الأول
مستويات دينامية الخطاب في (الضوء الهارب)

تعتبر الحكاية – كما يرى تودوروف[١] – مجردة، مادامت تحكى بواسطة سارد أو راو، ولا توجد من خلال " ذاتها " كما أنها تكون عقدا بين السارد والمتلقي، ولقد بين بوضوح أن الحكاية لا تنتمى إلى " الحياة الواقعية "، ولكن إلى الكون التخيلى الذي ينتجه الخطاب السردي، إذ إنه يتخذ طابعا تجريديا، ولذلك فإن: " الكاتب لا يحاول إيجاد التتابع الطبيعي، لأنه يلجأ إلى استعمال التحريف الزمكاني لضرورات جمالية"[٢].

وفى "الضوء الهارب" للكاتب والناقد والروائى محمد برادة يمكن أن نقف على تحريفات وانزياحات ومنعرجات سردية، يحبل بها الخطاب، وتكسر رتابة الأحداث والعالم، وانغلاق الكون التخيلي، وأحادية تسريد الحكايات والوقائع.

وإذا أردنا – تجاوزا – اختصار البؤرة الحكائية للنص، والتى في ضوئها، ومن خلالها يتشكل العالم الروائي، فإنه يمكن القول، إن الفضاء الحكائى يقوم أساسا على تفاعلات علائق الشخوص التالية:العيشوني، غيلانة، فاطمة، في إطار من التشابه والاختلاف والاستئناس والألفة، التماس والتصادم، التماهى مع الواقع والأشياء والعالم والمغامرة، وتتكشف من خلال ذلك :

أولا: علاقة العيشونى بذاته وبغيلانة (أم فاطمة)، وفاطمة (بنت غيلانة) وبفضاء طنجة ومراكش... والجسد.

ثانيا: علاقة غيلانة بذاتها والعيشونى بابنتها، وفضاءات: طنجة، فاس، إسبانيا...و الجسد.

ثالثا: علاقة فاطمة بذاتها والعيشوني، وفضاءات: فاس، طنجة،

باريس... والجسد.

وفى سياق ذلك، تنمو حكايات وقصص صغرى متعددة، تحتضن شخوصا وعوالم وأحداثا وفضاءات متنوعة تؤثث بياضات النص، وتشحن قدراته السردية، وتأتى هذه الحكايات، بدورها في صيغ وهيآت مختلفة من حيث الفضاء واللغة والعلائق، وما يهم بالأساس، هو الوظائف السردية التي تأُس الحدث الرئيسى للرواية، وغالبا ما تتجلى هذه الوظائف في:

أً) اكتشاف أو إضاءة مناطق معتمة من حياة وعلائق الشخوص وتصوراتهم وأحلامهم.

ب) تفتيت الحدث المركزي، وردم الهوة الفاصلة بين شخوص الكون الروائي، فإلى جانب العيشونى وغيلانة وفاطمة، يصبح الشخوص الآخرون، الواردة أسماؤهم في النص، لافكاك من دلالات حضورهم، من أجل ترميم وإسناد هذا الكون، وبالتالى بناء وتشييد فاعليته وتضاريسه الجمالية واللغوية والاجتماعية، ثم تفكيك الهيمنة والنظرة الأحادية بالنسبة للساردين والشخوص وطرائق السرد، حيث تتحول هذه الحكايات إلى ضرورة ضمن بنية الخطاب تسمح بتعدد وجهات النظر، في ضوء ما تنتجه الشخوص من عوالم.

ج) تكسير خطية السرد، سواء على مستوى التتابع المنطقى للأحداث، وتواترها،أم لعبة الزمن المعقدة داخل النص، يتداخل فيها الحاضر مع الماضى أو العكس، أو يتصارعان أو يهرب أحدهما من الآخر.

د) الاستحضار والتذكر، بما يتيحه اشتغال هذه الآلية من وسائل سردية وتعبيرية تقوم على التوصيف والتعتيم والإلغاء والتراكم .

وبدون شك، فإن تعدد الحكايات الموازية، يستمد روحه وطاقته، من تواشجه وارتباطه وتعالقه بالوسائل السردية الأخرى، التي يشتمل عليها الخطاب، لتعدد وظائف السارد، واستثمار آليات الاختصار والاختزال، والتضمين، والإخفاء والاسترجاع، والتكثيف والتخلل والتشظي، والتمويه والتوهيم.

وتأخذ هذه التقنيات السردية أبعادها، بتعدد الفضاءات، كمجالات خصبة لتخيلات الزمان والمكان والشخوص والإحالات والتفاصيل المتنوعة، والتاريخ واللغة والمجتمع، ويمكن أن نلحظ هيمنة فضاء المدينة: (طنجة، فاس، مراكش، مدريد، باريس كفضاءات مركزية) لكنها فضاءات غير منسجمة من حيث قيمها وعوالمها وتصورات شخوصها، والعلاقة بأشيائها.

١-٢- الخطاب السردى :

هناك عتبات[٣] نصية جعلت من محمولات النص أدوات لتوزيع خطوطه، وكأن النص "يطارد" لغته من خلال جدلية الحضور والغياب[٤]، "الهروب والقدوم"، هروب لأحلام أو تاريخ أو حياة، لكن هذا "الهروب" يتم استقدامه وتقليب صفحاته. وحتى الإهداء لا يخلو من هذا التركيب السردى ، حيث يشارك النص همومه وانشغالاته يقول في مقدمة الرواية: "إلى صنع الله إبراهيم. هذه اللحظات الهاربة: باستمرار هاربة م.ب" بل إن توقيع هذا الاستهلال يثير لدى القارئ رغبة الكاتب في التأشير عن بناء النص فإذا كان حرف "الميم" يحيل إلى "محمد" وحرف "الباء" إلى "برادة" فإن هذا التوقيع لا يخلو من "التواء" ومسافة منتظرة بين " الكاتب الحقيقى"، والكاتب

المجرد، حسب مفهوم، لينتفلت[٥]، وهذه المداراة تستمر مع كل مفتتحات الفصول السردية، وسرود الذوات، يقول: "ماذا،إذن هل تتخيلون أننى كنت سأكتب كل هذا الشقاء وكل هذه المسرة وأن أتشبث بذلك ورأسى منخفض لو لم أكن أهيء، بيد مرتعشة قليلا، المتاهة التي أغامر بارتيادها، ناقلا إليها حديثى حتى أفتح له أقباء وأدفعه بعيدا عن ذاته وأجد له شرفات تلخص مجراه وتشوهه... متاهة أضيع داخلها ثم أظهر أخيرا لألتقى عيونا لن أتمكن أبدا من مقابلتها مجددا، أكثر من واحد مثلي، بدون شك، يكتبون لكى لا يعود لهم وجه، فلا تطلبوا منى أن أكون، ولا تقولوا إن على أن أظل أنا نفسي: فهذه أخلاق الحالة المدنية التي تضبط أوراقنا الشخصية، لكن عليها أن تتركنا أحرارا عندما يتعلق الأمر بالكتابة ..." (الرواية ص٧) وهى كتابة سردية تؤكد على مسافات النص وآفاقه التي هى متاهة ليس مطلوبا منها أن تتقيد بالمحاكاة الآلية، فالكتابة ليست مجالا للرتابة والتكرار، وإنما وسيلة للتحرر والانعتاق الذاتى من كل الهياكل، بما فيها إكراهات الذات الناسجة للحكايات، ولذلك فقد أرفق هذا الاستهلال[٦] بما هو جزء من النص بتوقيع يحمل تعبير "كاتب سها البال عن اسمه" رغم ذكر اسم الكاتب الذي اهتم بالحفريات في النصوص والمتخيلات،(ميشيل فوكو).

وهذا ما يسير على منواله مع مفتتح النص السردى الثالث بنفس التوقيع: " إذا لم تنتظروا اللامتوقع فإنكم لن تبلغوا الحقيقة". (كاتب سها البال عن اسمه) ص٧١.

أى أن المؤلف المحتمل لم يختر عناوين[٧] بالمعنى المتعارف عليه

للنصوص ومختلف الكتابات، إنها كتابة "تتحايل" على القارئ، كما تحتال على ذاتها، وعلى متوقع النص في كينونته، وهذا ما نلمسه في " شفرة" "شكر وتنويه" والذى يتوجه فيه الكاتب على الخصوص بالشكر إلى شخصية روائية في رواية " آحاد الآنسة بونون "، ليندغم أو يتحاور النص وكاتبه مع نصوص أخرى وكأن الشخصية " الواقعية "أو "الحقيقية" أو المفترضة، ما هى إلا ظل شخصية روائية مجردة، تشكل فيها الآنسة بونون نموذجا حيا لذلك، يقول:"...و انوه بالمساعدة التي أمدتنى بها شخصية مدموازيل بونون بطلة رواية Les dimanches de Mademoiselle Beaunon Jacques Laurent، نشر كراسي،١٩٨٢، فلولا ريادتها وذكاؤها المتميز، لما استطاعت فاطمة قريطس أن تواجه محنتها في دار الغربة". (الرواية ص ١٧٩).

أما عتبة الفصل السردى الثاني، فهى عبارة عن آليات شعرية تحمل توقيعا باسم شاعر لا يحدد اسمه أو هويته، لكن السارد يشير إليه بالصفة، التي تزيد الأمر التباسا أكثر، هل هى صفة زمنية وتاريخية أو فكرية وأدبية: " شاعر قديم/ حديث".

إن السارد، بناء على ما سلف، يتحدث عن أشياء غائبة وغير واردة بين ثنايا النصوص المذكورة، أو إنه يفتح للنص كى يبحر في أعماق سردية قد تبث في كل الأقوال والحكايات والنصوص والأجناس التعبيرية.

يقول:

إلا هى ليس للعشاق ذنب
ولكن أنت تبلو العاشقينا

فتخلق كل ذى وجه جميل
به تسبى قلوب الناظرينا
وتأمرنا بغض الطرف عنهم
كأنك ما خلقت لنا عيونا

(الرواية ص٣٩)

وفى مبتدأ الفصل السردى الرابع، يفضل الكاتب المجرد أن يأتى بقول "من دفاتر العيشوني" الشخصية المحورية في خطاب الرواية وهو يتذكر جزءا من مغامراته: "أثناء إقامة فاطمة معي، كنت متحيرا من أمرها: تقتحم حياتى بوصفها ابنة عشيقتى غيلانة، وتتصرف بنضج وحساسية جذابتين، وتذيقنى من شهوات الجسد ألوانا... ثم ترفض أن تحدثنى عن حياتها، رسالتها إلي، بعد رحيلها، هى التي أضاءت ملامح من ذلك الوجه الهروب..." (الرواية ص٣٩).

وخارج هذه المقدمات، يمكن أن نطرح السؤال التالى كيف يتصرف النص في حيازة مجموع حكاياته؟ وكيف يدير الساردون الأحداث ويؤسسون عوالمهم؟ فالرواية هى جملة من المتواليات السردية تضم بنيات تركيبية وتحويلية سطحية وعميقة ذات طبيعة لسانية، والتى تحاور إطار الرواية التقليدية العربية والعالمية ولا تقف عند معنى "الأفعال" و"الأسماء" في الروايات ذات الشخوص الدرامية، مثل البطل المزيف أو الخارق.

وكما يذهب الى ذلك تودوروف(8) وكريماص(9) فإنه يمكن اختزال القصص والمشاركين إلى شفرات وصيغ سردية يمكن أن

تضطلع بأهداف متعددة، ويرى الناقد فاولر[١٠] أن النظرية "العاملية" أو الوظيفية للشخوص، لها مرجعية قوية في مجالات: النقد ونظرية الأدب والرواية والتى تتسرب بين ثنايا: التخيل التاريخي، والحكاية الشعبية والشفاهية، والخرافة والقصص المكتوبة، وهذا ما لاحظناه في "المواد" السردية، وبشكل آخر في رواية " شجر الخلاطة" ويمكن أن يؤثث بشكل بارز نصوصا أخرى، عربية وغربية مثل نصوص بلزاك، كما يشير إلى ذلك فاولر، من خلال كل السلوكات التي يتم تمثيلها، والتى تجعل من الافتراضات التي تنتمى إلى قرون سابقة حاضرة في أبعادها النفسية والمظهرية والسوسيولوجية، والتى تبدو طبيعية بالنسبة لتخيلات الحكى وممثليه، وسروده التي تجد في تربة الأسطورة والاعتقاد المتخيل مادة خصبة، وهذا ما أنجزه باقتدار باحثون ونقاد من أمثال: بروب[١١]، تودوروف[١٢]، بارت[١٣]، ليفى ستروس[١٤]، من أبحاث ومفاهيم مستوحاة من المادة الشفاهية الحكائية القديمة والتقليدية، لمقاربة النموذج السردى " العالمي". وفى القرن التاسع عشر سيعمل كل من فلوبير، وجورج إليوت، ودوستويفسكى على تقوية التخيل ذى المنزع الفردي، والذى بلغ أوجه مع الشخصية والوعى الداخلى كما رسمته نصوص بروست، وجويس، وفرجينيا وولف[١٥]، مع الاهتمام بالتفاصيل والعلامات الفيزيقية للشخصية والوصفية للمكان، والمؤثرات النفسية[١٦] التى تذروها الحبكات السردية ومستويات توتر الخطاب وتنظيم "حقائقه" البنائية، من عناوين رئيسة أو فرعية، كما رأينا، أو في طريقة تقسيم الفقرات، واستعمال حروف استهلالية أو صور تعبيرية، وهى عناصر

تنضاف لتشكلات النص المحولة والمحولة، ووظائفه النصية التي تتلاقى فيما بينها تزامنا أو تداخلا أو حتى تباعدا لا يخلق المسافة الزمنية والتاريخية والسردية، إلا لكى يردمها، مثل "لعبة" مستعصية على القبض، وهذا يتكون، عبر تنويعات الخطاب وأنواعه التي تتميز فيما بينها سرديا، ذلك أن شكل النص له سلطة على طبيعة التمثل وإيقاعاته، وتموقعات القارئ بنوع من "الانجذاب" أو "التذمر" و"الابتعاد"، وهكذا فإن تقنيات الحكى تستمد طاقتها من "خرجاته" المتوالية. وميله نحو الاستكشاف والتنوع، السردى والزمني.

٢-٢- آلية التذكر:

وهى آلية تسترشد بأكثر من وسيلة مختلفة الخصائص والأنواع لتعانق ذوات الشخوص عبر الاسترجاع والتضمين واستغلال ذاكرة الشخوص الروائية، أو ذاكرات ثقافية وتاريخية واجتماعية، ليست ذات قوالب جاهزة، وإنما تسعى إلى التخلص من " أوضاع معينة" وتتكيف مع أخرى، لتطرح كذلك صيغة الزمن في الحكي، وكل الموروثات المهجورة أو المهجنة، والقيم المختلفة، وتعمل على امتصاص الأحداث المروية وكأن النص الروائي يؤرخ لذاته ومجتمعه وما يروم إليه، عن طريق تلك المواد المتخيلة، ومدى استعداد النصوص لإعادة قراءة مواضيعها وقيمها، وإحراجاتها بالنسبة للمتلقى سواء كان قارئا أم مشاركا وفاعلا في الرواية، وتشتغل آلية التذكر، في ارتباط بفضاءات وأزمنة دقيقة ومجزأة: صوت المؤذن، غروب الشمس، اليوم، عشوة المساء، عتمة الليل، الساعة، ففي: "الشرفة الفسيحة" يتحدث السارد عن شخصية روائية، لم يشر إليها

إلا بالأوصاف ويتناول بعض حركاتها، وكأنه يبنى شخصية مجهولة، تتعمد بدورها فهم هويتها عبر تذكر ما تستثيره الذات من هواجس، وهى الجمل الأولى من الرواية، نقرأ ما يلي: " في مثل هذه الساعة دائما تشحن نفسه بأحاسيس غامضة، بكتلة من الهواجس، يبدأ ينساق وراء كل ما يعن له، تزحمه التذكرات والمشاهد، يقفز ذهنه من منطقة لأخرى بحثا عن محطة يستقر عندها.." (الرواية ص٩).

وهذه التذكرات والمشاهد تتميز ب " ارتمائها" في حاضر النص، أو حاضر الشخصية، وإن كانت بعض الوقائع هى مجرد صدى لذاكرة سابقة، تلقى بظلالها، كما هو الأمر حينما" اقتحمت" فاطمة خلوة العيشونى الفنان، يصف السارد هذه الحالة وهى ترتسم على شخصية " العيشوني": "خلال برهات الصمت المرافقة لحديثها كان العيشونى يحاول أن يستعرض وجوه النساء اللائى عرفهن في طنجة أو خارجها، عله يعثر على تلك التي تزعم زائرته أنها حكت لها عنه كل شيء، اللائحة تطول والأشكال تتباين، وكل ذلك التنوع في من عرف من النساء لم يكن سوى صورة للحظات متناقضة، متنافرة، عاشها طوال ما يربو على الخمسين سنة "عرفت نساء بقدر التلون الذي يمكن أن تأخذه الرغائب والنزوات ".. ودائما كان هناك تبرير للقاء المرأة خارج الحب والعواطف والانتشاء الداخلي... نوع من الإدمان؟ خوف من الوحدة ؟ أم تعويض عن أشياء أجهلها؟" (الرواية ص١٣).

وهو تذكر يستعرض التفاصيل في الوقت، الذي تهرب منه ، تفاصيل مستعصية لكنها ممكنة ترقد في الذات عامة، من خلال كل

المعاملات مع "لائحة من النساء" " وهى صورة لكل تلك اللحظات المتنافرة والمتناقضة، بحجم الرغائب والنزوات وتنوع الهواجس، وخاصة بفك مستغلقات بنائية التذكر بإعلان فاطمة أنها ابنة غيلانة، وهى كانت عشيقة للعيشونى منذ سنوات والتى لم يرها منذ مدة طويلة :

"هذا الاسم بالذات لم يخطر على باله وهو يستعرض وجوه من عرفهن؛ لأنها كانت أقربهن إلى نفسه، غيلانة الشقراء المدورة الوجه، الممتلئة الصدر المشدودة الساقين، ذات الشخصية القوية الطموحة، من تلد مثل هذه الفتاة الناعمة ذات العينين الحالمتين؟ آخر مرة رآها عندما كان عائدا من جبل طارق فوق الباخرة التي تربط شاطئ المتوسط " (الرواية ص١٣).

العيشونى يتذكر غيلانة/ عشيقته، ويتذكر بعضا من ملامحها وتصرفاتها وعاداتها وهى المعطيات التي يتتبعها السارد للتعريف بشخصياته وأوصافها وظروفها الحياتية، وهذا يعنى أن آلية التذكر[١٧] تسمح بقيام تشييدات تخييلية سردية، تمكن النص من أدوات التعبير عن أوضاعه السردية، والتعريف بالشخوص، والعلائق المؤطرة للكون الروائي.

ويعمل التذكر[١٨] على فتح جدلية سردية لمحكيات النص، بجعل تقنية التعتيم أو الإلغاء أو النسيان أداة للاستمرارية والتأكيد، ففاطمة، وإن كانت تتوق وتتطلع لحاضر ومستقبل متخيلين قابلين للتحقق، فهى صورة لاستنساخ شخصية الأم/ غيلانة، وصورة للتذكر والتذكير بكل المشاهدات واللحظات، وهى شخصية ما كانت

غائبة أو مغيبة إلا لكى تحضر، ويتمكن السارد من متابعة أو مراقبة أشكال الحضور في عمقه الوجودي، بعد اختفاء غيلانة، وإن كانت قد وعدت العيشوني/العشيق بالتردد عليه، كلما قدمت إلى طنجة.

إن اللقاء غير المنتظر الذي تم بين فاطمة وعشيق أمها، هيمن عليه حضور الأم/العشيقة وحتى فاطمة تبحث عن أمها، من خلال تلك الصورة التي رسمتها عن العيشونى عبر أمها، وهو الحكى الذي يسمح باسترجاع الأم كشخصية واقعية ومتوهمة هى ذلك الخيط الناسج للعلائق والذوات، سواء كانت حميمية ومألوفة أم مرفوضة علاقة خصومة أم توادد، مثلما في علاقة فاطمة بزوجها وهو ما عبرت عنه بلسانها كما يلى :

" زواجى كان قصة خادعة، ظننت أنه يحبنى غير أننى تبينت أننى كنت مجرد محطة في حياته، تزوجنى عندما تخرجنا من الكلية ثم سافر لمتابعة دراسته وأرسل لى قسيمة الطلاق والجنين في رحمي". (الرواية ص١٥).

وهو ما اعتبرته أنه من باب الماضى كمحكيات تتوزع بين ثنايا النص، ورغم أن الشخصية الروائية فاطمة تصنفه ضمن الماضي، فإن الذاكرة تحضر كمؤطر للأحداث تتماهى مع الذوات في صورها المتعددة المتشابكة وعلى الخصوص بين: فاطمة، غيلانة، والعيشوني، تحكى فاطمة على لسانها:

"أمى وقفت إلى جانبى بعدما أدركت خطأها إذ تركتنى مغمضة العينين سابحة في دنيا أبى المطرزة بالأحلام، لم أكن أعرف شيئا عن حياتها الخاصة ولا من أين تأتى بالنقود والهدايا،استرجعتنى

بعد تجربتى العاشرة وأخذت تكلمنى باللغة التي تتقنها، لغة كنت أجهلها فبدأت جوانب أخرى من الحياة تتجلى لى ولم تعد المشكلات تخيفني. صداقة حقيقية نشأت بينى وبين أمى غيلانة فانفتحت أمامى أبواب كانت موصدة دونى .... وعبر أحاديثها تعرفت عليك، لك مكانة خاصة في نفسها، أنا بدورى أعجبت بك من خلال ما حكته لى عنك، أستغرب لقصتكما لأن مزاجيكما متباعدان، هل أنا مخطئة؟" (الرواية ص١٥).

وهذه الصور المتخيلة[١٩] تدمج في بنيات حكائية حديثة، ولذلك فإن فاطمة لا تتردد في اختبار معلوماتها عن شخصية العيشونى معتمدة على ما راكمته من تداعيات الماضي، وملامسة خبايا علاقة هاربة في الزمان والمكان .

وهكذا، تشتغل آلية التذكر النصي، اعتمادا على ما تلتقطه من أقوال وتوهمات الساردين، وأيضا بالتركيز على ما هو مسكوت عنه في خطاب الساردين ومحكيات الشخصيات الروائية، وبياضات النسيان يقول السارد."يفكر في كيف يمكنه أن يسترجع صورته التي رسمتها غيلانة لابنتها" (الرواية ص ١٦).

وهو التذكر المبنى على إيقاعات التوصيف والتعتيم والتراكم والإلغاء والاستيهام، والذى لا يكتفى فقط باسترجاعات "حدثية"، وإنما ينطوى على مجموعة من الأفكار والآراء.

– "يتساءل عن ذلك لأنه يتذكر، بالمقابل ما قرأه عند دوستويفسكى عن لحظات التناغم الخالد التي ليست أرضية ولا سماوية إلا أن الإنسان بمظهره الأرضى يكون عاجزا، عن تحملها

فيجد نفسه مضطرا لأن يتحول فيزيقيا أو يموت، كم مرة نموت في هذه الدنيا؟" (الرواية ص٣٢).

وهذا التذكر لا ينحصر فقط في بعث واستنفار حكايات وأحداث في الماضي البعيد، بل قد يتحول الحاضر في خضم بنية النص الروائي وأحداثه وشخوصه إلى عالم للتذكر: " وهي تتفرس الوجوه وتلتفت باحثة عن العيشوني. لم تعد تتذكر إذا كانت قد جاءت برفقته أم إنه قال سينتظرها عند مدخل هذه الفيلا الفسيحة المطلة على البحر عند رأس سبارتيل" (الرواية ص٢٤).

وقد ينزع التذكر إلى إضاءة حياة بعض الشخوص الروائية بشكل مبتسر ومن منظور شخصية روائية أخرى، أي أنها لا تتحدث بشكل مباشر، في علاقتها بشخوص النص الآخرين، وإنما تحضر قسرا وفق منطق الشخصية الروائية المعنية بهذا الحفر، وبذلك تساهم في تكوين بعض المعلومات النفسية والاجتماعية للشخصية الواحدة التي تتعدد بوجود آخرين، وبطبيعة وجودها ذاتها، كما رأينا مع العيشوني، فاطمة، غيلانة.

بل إن كل شخصية لا تسلم من ماض ما، ولا يمكن أن تعيش وتتكيف مع أحلامها ووقائع الحاضر بدون تذكر، فالراوي يدفع بشخصيات النص إلى التصريح بما "يقلقها" أو تفكر فيه أو تتساءل حوله، أن تستخرجه من ذاكرات مملوءة بالحكايات، مثلما يذكر صديق العيشوني في لحظات السكر والانتشاء، وهو يتكلم عن "فتاة جميلة" بالدارجة المغربية.

ويحكي عن هذه الفتاة أنها كانت مصابة ب "مرض الزين" كما

يقول المعنى بالأمر، وهي "اتهامات" وأحكام صادرة عن شخصية، تحقق ذاتها متى تمكنت من إنجاز الحكاية تلو الحكاية عن شخصيات أخرى، غالبا ما تكون غائبة أو مغيبة من طرف السارد، وهو ما يفتح الباب لشخصية روائية ما، بأن تفرغ ما تحمله من هواجس وتعليقات وإسقاطات بحرية تامة، حتى ولو كان على حساب شخصيات مثل الظل أو السراب.

وذلك عبر التصرف: "... في التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، في الكلام كله، وفي الحذف والتكرار، والإضمار والإظهار، فيصيب بكل من ذلك مكانه، ويستعمله على الصحة، وعلى ما ينبغي لـه"[٢٠]، كما يعبر عبد القاهر الجرجاني.

يقول صديق العيشوني وهو يصدر حكما جاهزا على "الفتاة الجميلة"، كما يصفها دون أن ينصفها.

"مثلما أقول لك هذا مرض موجود ومعروف يمكنك أن تسأل عنه سكان حي "الدرادب" بطنجة لأن بطلة القصة كانت تسكن هناك .... أختصر لك في القول: كانت عندي ١٦ سنة وكنت تعمل لابوكس والساعة اللي تنفضي من لانتريما تنمشي لعند عمتي وكنت تنجبر عندها واحد البنت الجمال ديالها مانكدبش عليك باقي ما شفتو الى يومنا هذا. وكانت البنت مريضة بمرض تنعيطو له "مرض الزين" كان تيعجبها تبقى بغرط المراية سوايع وسوايع، واحد النهار سألتني عمتي قالت لي شنو ظهر ليك تتزوج؟ قلت لها ما هاذ البنت نتزوج مانكرهشي، جات هي قالت لي خسارة عليها عيانة شويش على ود الوقت ديالها علاين كامل تتقضيه بغرط المراية، غبت على عمتي

واحد الشهر ورجعت زرتها وسولتها على البنت قالت لي: راه ماتت مسكينة شنو وقع ليها؟ قالت مشات بغرط الرماية وبدات تتبدل عليها وكتعدل وتتعوط شعرها وتتعب حالها ... الزين اللى عطاها ربى ماقنعهاش، وطلعت للسطح وسيبت راسها. هذاك المرض القبيح ماعندو دوا يحفظنا ويحفظ جميع المسلمين" (الرواية ص٣٣).

"فالفتاة الجميلة" كما يبدو، يقدمها من منظوره الخاص، وهو ما يعلق عليه العيشونى من منظور آخر، فهل يمكن القول إنه ينوب عنها، وهى الشخصية الغائبة المنتهية جسديا، الحاضرة حكائيا، أو أنها لا تعدو كونها موضوع تعليق وصراع المنظورات، وتبادل الأدوار السردية بين مختلف الفاعلين.

يقول العيشونى: " أنا أفهم كيف أنها انتحرت لأن لحظات التناغم كانت عنيفة وراسخة ولم يكن لديها ما يعينها على مواجهة الهشاشة القاتلة... دعوة المطلق مدمرة أيضا مثلما هو التمرغ في السفالة والحضيض. أنت تضحك مما أقول لك الآن لأنك تعتبر ما أصابها مجرد مرض اخترعت أنت واخترع الناس له صفة مرض الجمال. لكننى لا أوافق أبدا لا أوافق" (الرواية ص١٣).

ويمكن القول إن توالد المحكيات يقوم في جزء أساسى منه، على التذكر الذي يساعد الساردين على البناء الحكائى واستمراره وفق ما تريده الشخصيات الروائية.

يقول الراوى / الفاعل السردى وهو يتتبع "خطوات" "فاطمة والعيشوني": "كانا مستلقيين على الفراش بعد أن انتهت فاطمة من سرد حلمها، العيشونى غارق في متاهات التذكر، والتداعيات تنثال

على ذهنه أسرابا أسرابا وفق منطقها الخاص. طال الصمت وامتد وثب واقفا وأخذ يخطو جيئة وذهابا أمام نظرات فاطمة المستغربة لحماسه المفاجئ. يحرك يديه، وأصابعه وكلامه يتدفق باسترسال" (الرواية ص٣٤).

يتضح إذن أن العديد من الحكايات في "الضوء الهارب" تنشأ بسبب تلك الارتجاجات التي تخلقها آلية التذكر، تعلق الأمر بالعيشونى أو فاطمة وغيرهما. "وعلى هذا المستوى فليست الأحداث المنقولة هى التي تكتسى أهمية، ولكن الطريقة التي يجعلنا بواسطتها السارد ندرك هذه الوقائع"[٢١] لأن الحكاية كما أعلن شلوفسكى[٢٢] ليست عنصرا فنيا، ولكنها عنصر شبه مادى في حين يكتسى الخطاب برمته تلك الجمالية"

وقد حاول تودوروف[٢٣] التمييز منهجيا بين الحكى كقصة (حكاية) Histoire والحكى Récit كخطاب Discours.

والحكاية في "الضوء الهارب"، حكايات في الماضى وحكايات أخرى يخلقها النص وشخوصه لكنها تتعالق فيما بينها وتتقاذف بعضها البعض، فصنع حكاية ما في الخطاب لا يكتمل إلا بحكاية أخرى "مصنوعة" بدورها، أو متخيلة، أو مستحضرة، مادامت الحكاية مجردة، ولا توجد من خلال ذاتها، وإنما يقدمها فاعل روائي، ويترسخ ذلك وفق منطق الأفعال، والعلائق القائمة بين الشخوص.

فأفعال شخصيات الرواية تشتمل على تراكمات كثيرة، ومحكيات النص تتجه إلى أفعال فاطمة والعيشونى عن طريق بعض جزئيات التوصيف، وتقطيعات وتفصيلات بنيات النص بشكل من

التوازى والتداخل كذلك، وقد تعمد الحكاية إلى نفى الأخرى، كما لاحظنا مع حكاية الفتاة الجميلة من منظور صديق العيشونى والعيشونى نفسه، ثم مستوى توالد النص واتصاله بنسيجه العام والوحدات الكبرى للحكي، وشبكة العلاقات الجزئية، لأن الحكاية، كما بين تودورف، لا تنتمى في آخر المطاف، إلى الحياة الواقعية وإنما إلى العالم المتخيل الذي يصوغه الخطاب الروائي.

وهكذا، فإن التذكر غالبا ما يرتبط بالماضي، ففى رواية "الضوء الهارب" لا يتأسس ويؤسس متخيله بطريقة آلية. إذ أن زمن الحكاية، كما يمكن رصده، يتوقف على الخروج من الزمن الأحادى إلى زمن الحكاية المتعدد، يجمع بين "معاشرة" الماضى في استرجاعاته وأصدائه، و"معاشرة" الحاضر في امتداداته، والمستقبل في استباقات الخطاب، فعلاقة فاطمة بالعيشونى تقع في حاضر النص، لكنها تمتد إلى ذاكرة العيشونى وفاطمة وأمها غيلانة، التي تبرز في أكثر من وجه، أما ابنتها فإنها مشدودة إلى الماضى كى تتطلع نحو الآتى الذي يلحم حكايات النص، ويستنسخ كائنات روائية وأحداثا وتمثلات، حتى أن الحكاية تميل لأن تطرق قضايا متعددة سردية وجمالية وتقنية، إذ يمكن لسلسلة من تراكم الوقائع والتخيلات أن تروى في نفس الخطاب، وهذا ما يفسر تردد الخطاب في لحظات متواترة في ضوء اللقاء الذي تم بين فاطمة والعيشوني، حيث كل منهما يتشظى ويتوزع بين تضاريس ذاكرته، وانتظارات هذه الشخصيات التي تتلاقى أو تتباعد فيه، لكن عموما فالخطاب الروائي يفرض تعاقب وتتابع سرد الوقائع وكما يقول تودورف، "إن

الكاتب لا يحاول إيجاد التتابع الطبيعي، لأنه يلجأ إلى التحريف الزمكانى لضرورات جمالية"[٢٤].

ومن هذه الوجهة يمكن قراءة الزمن الذي يمتد في المتخيل الروائي والزمن الخاص بقراءة الخطاب بكل منحنياته، فالحكاية في "الضوء الهارب" لا تمتثل لقاعدة أحادية، وإنما تفتح إمكانات نظرية للحكى بواسطة أدوات مفردة مثل الخطاب الواحد، والحدث الواحد بعينه، مع مزجه بخطابات متعددة للحدث أو الحكاية الواحدة وخطابات أخرى متآلفة لحكايات متناظرة ومتناقضة لذلك فإن زمن التلفظ Temps de l'énonciation، يعتبر عنصرا جماليا، حينما يتم نقله إلى الحكاية.

"إن هيآت الحكى تعنى الطريقة التي يرى بواسطتها السارد الحكاية أما صيغ الحكى فتتعلق بالطريقة التي يقترحها علينا السارد"[٢٥] كما يرى تودروف.

إن صيغ الحكى هذه تدفع إلى قراءة النص من منطلق التمييز بين مؤلف مجرد "يكشف" لنا الأشياء، ومؤلف آخر "يقولها" فقط ذلك أن العالم التخيلى للحكاية هو الأشد تعقيدا أو تشعبا. وفى هذا الإطار يميز جنيت[٢٦] بين الحكاية والخطاب.

٣-٢- التذكر وبؤر الحكى :

يستغرق نص "الضوء الهارب" زمنا وحيزا خطابيا محوريا في تذكراته السردية والتى تتجاوز إطار الزمن وتقنيات السرد من استرجاع ينحصر في مستواه الحكائي، وتركيباته فالسرد ينحصر في كل الأشكال من لغة مكتوبة وملفوظة وغيره، وصورة، وحركة،

وأسطورة، وتاريخ، وتراجيديا، وكوميديا، وسينما، وكما يوضح رولان بارت[٢٧]، فإن الحكى يوجد في كل الأزمنة والأمكنة، وكل المجتمعات، والسرد، دائما حسب بارت، يرادف الحياة والوجود ف:" انطلاقا من العصر الحديث، يمكن اختزال أسئلة الشكلانيين الروس، من أمثال: بروب، ليفى ستروس في نقطتين: إما أن السرد هو تكرار بسيط (وفج) للأحداث، أو أنه – مع سرديات أخرى – يحتوى على بنيات قابلة للتحليل كما يرى بارت[٢٨].

فى حين يذهب ريكاردو[٢٩] إلى القول إن "السرد" هو طريقة القص الروائي، أما القصة المتخيلة فهى ما يروى، وهذا ما يشكل جوهر اللغة في الخطاب الروائي، وتعبر هذه الطريقة المشار إليها، عن الغاية من صيغ التذكرات الواردة في نص "الضوء الهارب" والتى أسندت لشخصية العيشونى فعل "المناورة" الحكائية، فلكى يتحدث عن علاقته بغيلانة ووقائع معينة، غاص في مستويات عميقة من الحكى والتذكر، حيث قبل أن يبدأ أو يعود إلى مبنى الحكاية، تناول طفولته واستعاد علاقته بأمه، وخوسيو الإسبانى وعلاقته بكنزة ... إلخ. وهى صور متماوجة، ولعل ما يثير الاهتمام أيضا هو الاشتغال بالتاريخ والفضاء بواسطة مادة حكائية متخيلة.

فى مجال الفضاء ينتقل من تحديد بعض الملامح إلى الإشارة للأزمنة، والمكانة التاريخية التي تحتلها بعض الفضاءات وكذا تأثير كل هذا على بناء الرؤية في مضامينها ووسائلها التعبيرية ومكونات الخطاب الروائي، والفروقات لإضاءة جوانب معتمة من النص وحياة الشخوص في علاقة الراوى بما يحكيه وما ينشئه من علاقات الألفة

أو التنافر والاصطدام مع الشخوص والأشياء والأمكنة والأحداث.

أ) تذكر الفضاء:

يقول العيشوني: "منذ شهر تقريبا قبل زيارتك، كنت مستغرقا في استعادة ملامح طنجة خلال العشرينات ثم خلال طفولتى أثناء" عهدها "الدولي" (الرواية ص٤١) وهى الذكريات التي أحيتها علاقته بغيلانة التي ستأتى على ذكرها، بتفصيل أكثر فيما بعد.

– "قد يكون سؤالك عن علاقتى بأمك هو ما أيقظ مخزون الذكريات الغافية، لكننى أحسنى أقل عفوية وأنا أتحدث إليك، لأننى أريد أن أستعيد معك جزءا من زمنى المتصرم" (الرواية ص٤١).

إن كانت هذه الاستعادة تستبر مكنونات الذات، فإنها معنية بدرجة أو بأخرى، بما هو عام وموضوعي، لكن في إطار ما يتركه من انطباعات وإحساسات وتأملات في الذات، وهى استجابة لنداءات دفينة داخلية لذات العيشونى ومطالب أساسية منغرسة في الذات، وهى الشخصية الروائية، وإن كانت تحاول كسارد ومسرود أن تجعل منها ذرائع خارجية استدعاها حضور فاطمة وسرعها سؤالها (فاطمة) عن علاقة العيشونى بأمها.

يقول: " وأنت تخبرينني بأنك سترحلين عن بيتى وربما عن المدينة أيضا، وتطلبين أن أحدثك عن علاقتى بأمك، أجدنى مضطربا، متحيرا، متلبكا...شيء غير طبيعى بعد الذي عشناه والألفة التي انتسجت بيننا " (الرواية ص٤٢).

ويضيف:

– "منذ الصباح وأنا ألف حول السؤال ولا أفلح في أن أستخلص

وجه أمك من ثنايا الملامح والفضاءات والناس الآخرين: جميعها تنثال على المخيلة ولا تدع لى مجالا لتجزيئ اللحظات، أطمح إذن، في صبرك حتى أتمكن من تنفيث المكنون الذي أيقظه حضورك..." (لرواية ص٤٢).

ب) التركيبة المكونة للنص :

يمكن القول إن شخصيات الرواية في كثير من جوانبها، تعيش على التذكر، فشخصية العيشونى تمثل نموذجا لذلك، أى أن عامل التذكر لا ينحصر دوره في السرد وإنما يجسد كذلك هوية الشخصية الروائية ويحقق وجودها الذاتى والموضوعى والنفسى والاجتماعى والثقافي. فالعيشونى تمتد به الذكريات المسرودة إلى طفولته وإلى أمه وخوسيو الأب الحقيقى كما يسميه، ومن خلال علاقته هذه يتحدث الخطاب الروائي عن هذه الشخصيات ذاتها: تكوينها وعلاقتها، وضعها الاجتماعى والثقافى ودورها، حياتها العامة والخاصة، وميولاتها ... الخ فالعيشونى يستنجد بمحفزات التذكر، ليتحدث ليس عن ذاكرة واحدة أو علاقة أحادية، أو ارتباط وحيد، وإنما يحفر في ذاكرات تعود به إلى " الحبيبة غيلانة" وإلى الأم والأب الذي تبناه أو " الأب المزور" الذي يعتبره العيشونى "أبا حقيقيا"، وعن ذلك تتفرع جملة من التفاصيل والإحساسات والتداعيات والأسرار وهو يحاور فاطمة بنت غيلانة من خلال إيقاظ " مخزون الذكريات الغافية" بتعبير العيشونى الذي يتماهى مع السارد ويستبطن انزياحات ذاته. فهو بالكاد، يستجمع الملامح والفضاءات التي مرت عبر التخيل متوجها إلى فاطمة قائلا:

"أطمع إذن، في صبرك حتى أتمكن من تنفيث المكنون الذي أيقظه حضورك ..." (الرواية ص٤٢) ثم ينتقل مباشرة إلى الحديث عن عشيقته في مقارنة أو مزج لأحاسيسه تجاه شخصية الأم وابنتها. أى أن السارد لا يكتفى بالوصف أو النقل أو الحكى الحيادي، إذا جاز لنا التعبير بهذا المفهوم.

"لا أقول إن غيلانة كانت وجها بين الوجوه، امرأة من بين النساء عرفتهن، التواطؤ بينى وبينها أضفى على العلاقة طابع الاندفاع والمواجهة والتحدى فأضحيت بالنسبة لها كما أضحت بالنسبة لي، المرأة العزيزة - المكروهة، المرأة التي لا تخفى شيئا تطمح إلى تكسيرها لكننا دائما نحن إليها، لعلك لا تعرفين شيئا عن طفولة الفنان الذي يجلس أمامك، وأنا لا أستطيع أن أحكيها لك بكل تفاصيلها" (الرواية ص٤٢).

ويمكن أن نرصد كيف تتبعثر شخصية العيشونى في أحداث ومدارات تجعل من إرادة الشخصية الروائية، انعكاسا " لإرادات" أخرى، وذلك بواسطة انتقال مجالات وأحداث وشخوص الحكاية أو الحكايات النصية، وهو انتقال لا يتم بالمصادفة أو يقود إلى المجهول، لكنه انتقال انسيابي، وانتقال يجعل الأشياء تعاش بأكثر من منطق، وينظر إليها من وجهات مختلفة حيث انبناء الشخصية أو الحدث وبصورة أشمل وأعم، العالم: كان عالما كائنا أو عالما ممكنا.

لننظر إلى العيشونى وهو يستحضر أمه، وبين فضاءاتها وعلائقها وارتباطاتها، تنشأ طفولته، يقول: " لم أولد في طنجة بل جئت إليها في السابعة من عمرى برفقة أمى بعد أن مات أبى فجأة

في دوار "لخرب" الذي كنا نسكنه بالقرب من طنجة"، وهكذا فإن حديثه عن أبيه - كما يظهر - يمر عابرا وطارئا، حيث تتركز بؤرة الحكى على "الأم" :

– " كانت أمى قوية الجسد ذات طبيعة صلبة لا تجد راحتها إلا في العمل. كانت تأخذنى معها إلى " سوق برة" تجلسنى إلى جانبها بينما تنهمك في بيع الجبن والبيض والعسل وزيت الزيتون، دائما تضع قبعة "ترازة" فوق رأسها صيفا وشتاء ولا تتعب من " مهاودة" المشترين، وإبراز جودة بضاعتها." (الرواية ص ٤٢/٤٣).

ومباشرة يتخلص" العيشوني" من سرد حياة أمه، دون أن يتخلص من نتائج وتراكمات هذا السرد، ووجوده إلى جانب أمه، يدفعه إلى مصادفات ومفاجآت، و" تجاهل، أو على الأقل، نسيان الحديث عن أبيه الذي مات فجأة. كما يختصر ذلك في جملة أو كلمة غامضة، يدفعه إلى قطع مسافات، تدخله في علاقات جديدة، من بينها علاقته بالأب خوسيو" وهى "حيل" سردية تتكئ على خيط التماهى لتدوين سيرة وحياة العيشونى في علاقاته بأمه وعشيقته وخوسيو...الخ.

"ذات يوم أمسكنى رجل إسبانى من يدى وجعل يلاطفنى ويحادثنى فتنبهت أمى إليه واستفسرته عما يريد فأوضح لها بعربية متلكئة أنه يريد أن يأخذنى إلى المدرسة... طال الحوار بينهما- وأظن أنه أغراها بمساعدة مالية - فقبلت أن تصحبه إلى بيته الذي رأيت منه البحر لأول مرة، أقصد إلى هذا البيت الذي نجلس فيه الآن " (الرواية ص٤٣).

وفى حديثه عن علاقته بهؤلاء، فإن السارد يعرض إلى علاقاتهم فيما بينهم، أحيانا بجرأة ودون تحفظ حينما يتعلق الأمر بعشيقته وابنتها،، وأحيانا أخرى بنوع من الحكى "المحتشم" وبخل السارد في البوح، وشح في المعلومات، قد نفسرها بعوائق نفسية وموروثات ثقافية، أو اضطراب في الشخصية، أو ازدواجية ثقافية، خصوصا وأن الحكاية تعبر عن ارتباط بأجنبي، وعن نظرة العيشونى لأمه، وعن انعكاس مرآوى منكسر لهذه الامتدادات، وعن اصطدام المتخيل المقدس المجسد في الأم، بمتخيل المدنس الذي يتراءى في العديد من المواقف والسلوكات. يحكى العيشونى مخاطبا عشيقته وماضيه :

– "اطمأنت أمى إلى خوسيو ووجدته لطيفا، مسليا بحديثه وحكاياته، عرض عليها أن تسكن معه وأن يتولى هو تربيتى ليجعل منى رساما كبيرا مثله. انظرى إلى اللوحة المعلقة فوق الجدار الأيمن، إنها صورته رسمتها قبل سنة من وفاته، لقد أثارتنى دوما تلك الالتماعة المنبعثة وسط ملامحه الداكنة، كأنما كان يحمل حزنا دفينا يضغط على هيئته، لكن الالتماعة المفاجئة توحى بالقدرة على الاندهاش واكتشاف ما يحيط به " (الرواية ص٤٣).

فعلاقة العيشونى إذن بخوسيو هى علاقة إعجاب وحب وتربية وثقافة عامة وجنسية، وتاريخية، فهو الذي أغدق عليه بالحنان ودفع به إلى المدرسة وإلى أن يكون فنانا وإلى تعلم اللغة العربية، وإلى الاطلاع على إسبانيا وطنجة في بداية القرن ومعرفة شوارعها ومؤسساتها وعلاقاتها الاقتصادية والدولية، وتنوع أجناسها وثقافاتها وأماكنها مثل مسرح سرفانتيس ومقهى باريس الكبير

ودار السلف المغربى المختصة بإرجاع الديون الى الدول الأجنبية. و"سور المعكازين"، وشارع باستور.

وفى دائرة الحكى هذه الملتبسة، يتجنب العيشونى الخوض في بعض التفاصيل وهو ما يعنى أن مغامرة الحكي، في "الضوء الهارب" تتضمن فصولا مغيبة، أو بنيات حكائية مسكوتا عنها تفتح باب التأويل وتدعم فرضية بلاغة حكى الاستعارة، واستعارة الحكي، لكن هذا الانقباض" أو " الانكماش" أو " التقليص" الحكائى لا يلقى بتلابيبه على كل المتواليات السردية، بل هو جزء من تشكلات وترصيصات عامة ومتداخلة.

فالعيشونى يصرح أن خوسيو عرض على أمه أن تسكن معه، وأن يتولى هو تربيته ليجعل منه فنانا رساما مثله، ويؤكد أنه لا زال يعيش في مسكنه بعد موته دون أن يشير إلى رفض أو قبول أمه لهذا " العرض"، وإن كان العيشونى لا ينسى أن يتطرق إلى هذا المعطى بطريقة ملتوية ومدعاة للتساؤل والحيرة أكثر.

يقول: "كانت أمى سعيدة لأنها وجدت من يتولى أمري، أما هى فقد انغمرت في "تجارتها" وآثرت أن تسكن مع إحدى صديقاتها في غرفة بمنزل قريب من باب الفحص، ولم تمض بضعة أعوام حتى أصبحت معروفة في سوق برة، يتقصدها الزبائن لاقتناء سلعتها الجيدة" (الرواية ص٤٣).

وإذا كان خوسيو يحكى عن إسبانيا وطنجة والفن والأدب والموسيقى والتاريخ، والفضاء، بكل طلاقة لسان، فإننا نلمس تحفظا في الحديث مواضيع أخرى، خصوصا الحميمية منها وهو ما عبرنا

عليه بمفهوم بنية الحكى المسكوت عنه المؤطرة للمتخيل الروائي في "الضوء الهارب"، سواء بالنسبة للشخصيات الروائية أم الفضاء أم السرد، إنها العناصر الغائبة الحاضرة في رسم انبناء وتكون عوالم الرواية المتدفقة. وهو التحفظ الذي يذكره "العيشوني" حينما يصرح بما يلي:" لم يكن يجيبنى عندما اسأله عن سبب عزوفه عن الزواج، غير انه كان يطلعنى على صوره صحبة نساء أنيقات ورجال يطفحون بالحيوية، صور كثيرة للنزهات الرومانسية في الكوتشيات على شارع باستور وعند الشوارع القريبة من البحر ... فترة ذهبية كما يسميها لأ كل شيء كان يبدو جديدا والناس يستمتعون بالحياة والجمال كان حاضرا بوفرة، منتسبا لكل الأجناس" (الرواية ص٤٤).

وبين الانسيابات والانتقالات والتنويعات السردية[٣٠]، تتدافع صور قول الحب تجاه شخصية خوسيو، وهو الحب الذي لا يقف عند العيشوني، وإنما يتعداه حينما يتساءل هذا الأخير باستغراب كيف يتسع قلب خوسيو لحب كل الناس، "وكيف كان حريصا على احتواء الأشياء الجميلة"، بل عبر عن حزنه بسبب احتلال إسبانيا لطنجة وإلحاقها بنظام الحماية.

يمكن القول، إن الخطاب الروائي يتقدم ويتمدد أو يتراجع وينغلق على ذاته، كلما تمكن من الاشتغال على تقنيات لا تتنامى بمعزل عن بعضها، وإنما كل واحدة توجه "الدعوة " إلى أخرى، أو تتزاوج فيما بينها: مثل ما يقع في مشاهدات سردية تقوم على التذكر والتماهى المتعدد الأنماط والأشكال، و"تدبيج" النص ببنيات حكائية مسكوت عنها.

وهى العناصر التي ستعبد الطريق لشخصية العيشونى عبر التماهى والاستنساخ الأصل والمحاكاة، التلاقى والازدواجية، الواطئ والمتعالى من الصور والأشياء والعلاقات.

وقد يترتب عن ما سلف بروز ما يمكن أن نسميه ب "البنيات الاستكشافية" داخل النص المحايثة للبنيات الأخرى، هذه "البنيات الاستكشافية"، لا تتطلع بالضرورة إلى المستقبل، كما يجرى في متخيل النص، وإنما هو استكشاف يتوغل في دواخل الذات وأعماق الشخوص، وأسرار النص، أى أنه توغل لاستكشاف ومقاربة عنصر التماهى في الرواية، وعنصر الاستنساخ، والمقارنة، والتساؤل، والتجاوز، والتقارب والتباعد، التي تدلى بها حكايات الرواية، وهى المتكآت القبلية التي يرسو عليها مآل الحكاية بالنسبة لشخصية العيشونى وشخصيات محايثة، وفضاءات وعوالم، ومفاجآت، تثير الدهشة والاستئناس كذلك، لدى القارئ. وهو ما ينجح فيه السارد، الذي ينقل ما كانت تسمعه شخصية العيشونى عن شخصية خوسيو الأجنبية.

"كان يقول لي: " في طنجة استولى على وهم اكتشاف الأشياء وهى في نقطة الصفر، غمرنى الحماس لأننى موجود بمدينة تتشيد فيها معالم الحضارة حجرة حجرة وبيتا بيتا، وعلى أساس من فسيفساء بشرية تتزاوج، وتتحاور، وتأوى مغتبطة تحت فضاء واحد، نسيت ما عرفته في بلادى وشملتنى فرحة مثل فرحتي الأولى وأن اكتشاف العالم خلال مراهقتى بإسبانيا، لأننى وجدت طنجة تستقبل قبل مدن المغرب الأخرى - جوارب النيلون النسائية وأقلام باركير، والساعات السويسرية، وأجهزة الراديو والثلاجات، كنت منتشيا بالتجربة وطرافتها مواكبا لها بقوة" (الرواية ص٤٥).

وهى ذات الرحلة الاستكشافية السردية، بصيغة معدلة، التي ستنحو منحاها، شخصية العيشونى التي "تمتثل" و" تنضبط" لأحكام ومستلزمات العيش في طنجة صحبة خوسيو، والراوى الذي يسمح بتماهى القارئ مع الشخصية، خصوصا وأن "العيشوني" يتكلم بصيغة أو ضمير"الأنا" أى ينتمى إلى الجميع، وبغية جعل التماهى متيسرا، فإن السارد في النص يميل إلى أن يكون "عادلا" في توزيع الكلام على شخصيات الرواية، أو دفعها إلى الحضور والمشاركة المؤثرة، وعدم الاكتفاء بالتفرج، بل إنه كثيرا ما يؤول كلام السارد إلى صدى الأحداث وخيالات آخرين المفكر فيها، وكما يرى تودوروف[٣١]، فإن التماهى الذي نتحدث عنه، لا ينبغى أن ينظر إليه على أنه نفسية فردية، بل هو آلية داخلية في النص وأثر بنيوي.

ومثلما هو الأمر في قصص أخرى مثل قصة "إنيس دولاس سييراس" التي يذكرها تودوروف في كتابه، ويتحدث عن أسلوبها العجائبي، حيث إن الأحداث تحكى من طرف شخصية هى بطل القصة وساردها في الآن نفسه، فهو إنسان كالآخرين لكن كلامه مضاعف و"يستحق ثقة "امتيازية، فإن شخصية العيشوني، تكاد تهيمن على الحكي، وتستفرد به في أوقات كثيرة بالحديث عن نفسها، أو الحديث عن الآخرين من منظورها، وما يكسر سلطتها المضاعفة هو عدم خطية الرواية وتنوع تقنياتها السردية، وأحيانا يذكرنا السارد بدور واستن في روايات كونان دويل وتحولاته المتعددة

كشاهد أو ممثل.

فالسارد والشخصية في إنيس دولاس سييراس وفى فينوس إيل، كما يورد ذلك تودورف يسهل عملية التماهي، وهكذا فإن السارد في "الضوء الهارب" ليس عنصرا خارجيا أو إضافيا أو محايثا للحكاية إنه ركن من أركانها ومكونا رئيسا تلقى على عاتقه أدوار تنمية الأحداث وتصاعد إيقاعات التخيل، وتوثيق المحكي، وأقوال الشخصية الروائية، دون حاجة،أحيانا، إلى وجودها الذي يتأتى من خلال المبنى الحكائى ولغاته وعوالمه.و هذا ما يمكن أن نلمسه في كتابات موباسان الحكائية حيث يجعل من السارد بطلا للقصة، وهو نفس الأسلوب الذي اعتمده ادغار بو في كتاباته وآخرون. فالعيشونى في "الضوء الهارب" هو سارد محورى في الرواية، لكنه شخصية مشاركة مندغمة في الحكاية، تتكلم أو "تتربص" بالآخرين، كما "تعاشرها" شخصيات أخرى داخل الحكاية، لكنها شخصيات قد تكون غير منسجمة ومكتملة الهوية،لأنها شخصيات غالبا ما يتم إدراجها بواسطة خطاب السارد /خطاب العيشوني، الأم، خوسيو، غيلانة...، بما يفيد إمكانية وجود مضمرات وتضمينات نصية عبر بث "أغاليط" وخدع أو أكذوبات صادمة من شأنها أن تولد التردد والارتجاج في الخطاب الروائي، ولدى القارئ، الذي ينخرط بدوره في خاصيات التماهى النصية. وهذا يساعد على اختبار خطاب السارد، بغض النظر، هل هو مطابق أو مجانب للحقيقة، وكذلك إخضاع خطابات باقى الشخصيات للاختبار.

وكما يقول س.بوث في كتابه"بلاغة التخييل" الذي أصدره سنة

١٩٦١ فإنه من داخل كل حكاية هناك"حاك" ظاهر يتكلم، أى أنه ليس هناك رواية محايدة وموضوعية وهو الرأى الذي يبلوره بوث بخصوص البنية التأليفية في الروايات، التي تقوم بالأساس على اللغة كأداة صلبة مستعصية على الاقتحام، ومتمنعة عن القبض في كلماتها وجملها وتعبيراتها وأقوالها، وما تحدثه من أثر على الفرد والمجتمع والقراء، وتصدره من معاني، قد تتعرض للمراقبة والضغط النفسى والثقافى والاجتماعي. فالرواية هى عبارة عن شبكة من التأليفات: الأنا – الرواية،الشخوص، الكاتب الضمني، وما يمكن أن تقوم به الأصوات من فعل وتبنين لغوى وحكائى وأسلوبي. وكما يقول فولر: "فاختيارات بنية - الجملة والمفردات تلعب دورا كمؤشرات على طبيعة وبنية الفريق الاجتماعى الذي نتواصل داخله، بشكل شبه دائم في حالة طبقتنا السوسيو اقتصادية أو أصلنا الجغرافي، وبشكل دائم استجابة إلى الأدوار التواصلية المتغيرة التي نتبناها عند استعمال اللغة في مناسبات مختلفة."[٣٢].

وقد اعتبر فاولر أن مقولة الخطاب مفهوم مركزي، على مستوى سوسيو لسانيات الخطاب، ومجال غنى ومتطور في اللسانيات والدراسات المتعلقة بسوسيولوجيا الرواية، وهذا ما حاولنا تطبيقه في مقاربة هذه النصوص الروائية، وكما يرى فاولر فإن كل تواصل كان رواية أو محادثة عرضية يستعمل عددا كبيرا من الأنساق المتنوعة للمعرفة، لأن النصوص، بطبيعتها، مركبة بإفراط شديد، كما أن فك وتشييد شفرات الجمل، ليس دائما، كافيا لاستيعاب مختلف تركيبات النصوص في كليتها، وهذا ما يمكن معاينته في رواية

"الضوء الهارب" التي تستعصى على مقارنة كل مساربها حيث كلما أدركنا شبكة علاقتها ونسيجها اللغوي، انزلق الحكى في اتجاهات بديلة أو محورة، عن طريق تعميق بنيات الاستكشاف الحكائي، وإحياء التفاصيل والحكايات وموضوعات الحكى كذلك، والتى تتهيأ بشكل لا مكان فيه للتدرج والترتيب الرتيب، فالسارد يطل على الأحداث والحكايات من أكثر من شرفة يؤثر فيها ويتأثر بمجراها، ينطلق من الحاضر نحو الماضى ليعود منه إلى الواقع وهكذا، إنها متواليات حكائية تلحم تشظيات النص والواقع.

هوامش الباب الثاني: الفصل الأول

1) TODOROV (T) : Introduction à la littérature fantastique Ed du seuil? 1970

2) TODOROV (T) : Gmmunications " les catégories du récit " Ed Seuil 1981 p.145

3) GENETTE (Gérérad) : seuils? paris? ed. seuil (coll poetique) p.54

* LANE (Philippe) : la périphérie du texte? nathane? paris? 1992 p17

4) HUSSERL (E) : Idées directrices pour une phénoménologie trad

p. ricoeur? paris gallimard 1950? p 277 et 280

5) LINTVELT (j) : essai et typologie narrative " le point de vue " théorie et analyse? jose corti? 1981

اهتمت هذه الدراسة بالسرديات وصياغة مفاهيم دقيقة ومحددة في مجالى التنظير والتطبيق، لها ديناميتها الخاصة (ص١٨١).

6) COMPAGNON (Antoine)? la seconde main ou le travail de la citation? Ed .seuil? paris 1979 p 32

7) ACHOUR (Christaine) et REZZONG (Simon) : Convergences Critiques Introduction à la lecture du litteraire ? O.P.U Alger.

8) les catégories du récit (Op. Cit).

9) GREIMAS (A.J) : Sémantique structurale Ed. larouse ? 1966

١٠) روجر فاولر: اللسانيات والرواية / ترجمة لحسن احمامة دار الثقافة الطبعة الأولى ١٩٩٧ – مطبعة النجاح الجديدة الدارالبيضاء.

11) Ibid

12) Ibid

13 - BARTHES (Roland) : S/Z Seuil / points? paris? 1976 وأبحاثه ومقالاته الأخرى

14) LEVI STRAUSS (Cli) : Anthropologie structurale Paris ? 1958

15) KRYSINSKI (ibid)

16) CARON (J) : les régulations du discours (Op. Cit).

17) Ibid

18) ISER (W) : Acte de lecteur théorie de l'effet Ed. Pierre Marda-

ga 1985.

إن النص عند إيزر يحيل إلى ما هو سابق من النصوص والى أوضاع ثقافية واجتماعية وأعراف سابقة.

19) RIFFATERE (Michael) : Essais de stylistique structurale (Op.cit)

يعالج في دراسته هذه بنية المعنى في القصيدة الشعرية ولا يكتفى بالمفاهيم البلاغية كالصورة البيانية figure أو المجاز trope والاستعارة والكناية والرمز بالمعنى التقليدي، وإنما يقف أساسا عند الصور الدلالية (السيميائية) وهو ما نسعى الى الأخذ به، أى ما يمكن أن نسميه ب "الصور المتخيلة روائيا ودلاليا".

٢٠) دلائل الإعجاز: قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٤، ص ٨١، ٨٢.

21) TODOROV (T) : Les categories du récit (Op.cit) p132

22) Textes des formalistes russes (Op.cit)

وأيضا :

Sur la théorie de la prose? CHKLOVSKI (V)? " slavica "? ed. l'age d'homme? lausanne 1973.

وفيه يوضح العلاقة بين أنساف البناء والأنساف الأسلوبية العامة، حيث استخلص صنفا بنائيا تتراكم فيه الحوافز الحكائية، وهو تراكم غير متناه، كما هو الشأن في روايات المغامرات التي تستخدمه.

23) TODOROV (T) : " Les catégoriés du récit littéraire " (OP.cit)

24) Ibid p.145

25) Ibid p.149

26) GENETTE (Gérard) : Figures II Ed. du seuil 1969 p 62

27) BARTHES (R) : Poétique du récit ibid p 7

28) Ibid p 7/58

29) RICARDOU (Jean) : problèmes du nouveau roman Ed .seuil? paris 1967

٣٠) يرى ريفاتير في مرجعه المشار إليه، أن النص في حقيقته تنويع أو توزيع لبنية واحدة، في الموضوع أو الرمز أو مكونات أخرى، وهنا نتحدث عن التنويع السردي، كإحدى الخصائص الحية في النصوص الروائية.

31) TODOROV (T) : Introduction à la litérature fantastique Ed.du seuil ? 1970

٣٢) فاولر المرجع السابق ص٩٩.

الفصل الثاني

سرود الجسد

١-٢- الحكى ولغة الجسد :

نتوخى من ذلك إثارة موضوع حيوى في نص"الضوء الهارب"، والذى يتمثل في استحضار الجسد ليس فقط كقيمة، وإنما كتشكل سردي، فالحكاية تنصب على الجسد كثقافة وكبعد جمالى يتبع السارد انحناءاته ومراجعه بالنسبة للعيشونى وكذا باقى الشخصيات: خوسيو، فاطمة، غيلانة، بل حتى اللوحات وتصوير بعض اللحظات واللقاءات.فكلمة الجسد تتكرر على أكثر من لسان وفى أكثر من سياق، وقد يعمد السارد الى توصيف كل ما يوحى بحضور الجسد.

وبالرغم من ذلك فإن جسد الأم يكون مقرونا بالمقدس فهو لا يرى فيه إلا مظهر الصلابة، واستعداده الدائم للعمل: "كانت أمى قوية الجسد" وهو ما يقابل مغامراته وقراءة الجسد بنظرة مختلفة، حينما يتجاوز شخصية الأم، فالجسد المسرود – وفى ذات الوقت يكون موضوعا للسرد – يعكس فيه محمول المدنس وتنوع علاقاته، حيث يحكى أنه في سن المراهقة، وفى مناخ الحرب كان منغمسا في المغامرة الجنسية مع الأجنبيات وأساسا البولونيات الجميلات، أو ما سماه بـ"مواخير النساء الأجنبيات" وبذلك فهو يختزل أحداثا كبرى في مرموز الجسد فهو لم ير فى الحرب العالمية إلا ما "تبرعت" عليه من نساء أجنبيات هاربات من احتلال هتلر لبلادهن. وهكذا فإن كان الجسد مرتبطا بالجنس واللذة والمغامرة، فإنه يتيح للسارد أن يؤكد بنية الاكتشاف كمكون تخيلى وسردي، وكذا كبؤرة تؤرخ للماضى والحاضر، والذات والموضوع، الأحداث الصغرى والأحداث الكبرى،

326

يقول العيشوني: " اكتشفت جسد المرأة لأول مرة، مع واحدة بولونية تشبه الدمية في رقتها وهشاشتها، ولم تكن تعرف سوى بضع كلمات إسبانية، فكانت، تلجأ غالب الأحيان، إلى الإشارات خاصة عندما يتعلق الأمر بالشكوى من فظاظة الزبائن، فكانت تشير الى عضاتهم موشومة على عنقها وحلمتى نهديها" (الرواية ص٢٢) وإذا انتقلنا إلى بنية الاكتشاف، فإن سرود الجسد تتجلى في مكون المغامرة وكأن السارد يكتشف العالم والعلاقات والأحداث فيما يختزنه من متعة ومغامرة وحب وجنس[١]، بل حتى فضاءات الرواية تمتلك قيمتها، من كونها حاضنة لهذه الدلالات محرضة على ملاحقة النساء، وإن كان خوسيو غالبا ما يحدث العيشونى بلطف عن الجنس والمرأة والحب.

لننظر كيف يختزل العيشونى حدث١٩٤٥ فى "مسرود جسدي"، حيث حياة الليل وتقاطر أسراب الأجانب على طنجة، كفضاء للمتعة والصفقات ولقاءات الجواسيس، لكنها تبقى فضاء للمغامرة الجنسية بامتياز. وهى المغامرة التي لم تساعده على الاكتشاف الحقيقى للذة أو المتعة، إلا بعد اعتماد عامل الإيحاء الجسدي، وتحويل الجسد الى لوحة[٢]، وهو إيحاء ثقافى تحققه التخيلات السردية، وعوالم الرواية المنتشية بتحولات الجسد.

يقول: "وأنا أتجول بالقرب من فندق "المنزه" لمحت فتاتين إيطاليتين فلم أتردد في ملاحقتهما، سألتانى عن عمرى فقلت: ست عشرة سنة ضحكتا وقالتا أنت في بداية الشباب... لا بأس أن تنتظر قليلا قبل الشروع في ملاحقة النساء قلت بتلقائية: وجدت فيكما

327

نموذجا للجسد كما أريد أن أرسمه، وأنا فنان مبتدئ وجمالكما سيلهمني...أتوسل إليكما أن تقبلا طلبى ضربتا لى موعدا أن آتى بعدتى لأرسمهما. عندما التقينا بالفندق سألتانى عن المكان الملائم لإنجاز ما طلبت، فأجبت بأن غرفتهما هى أنسب مكان لرسم جسديهما العاريين" (الرواية ص ٤٦).

ويضيف مخاطبا فاطمة: " لا داعى لأسرد عليك التفاصيل لكن تلك التجربة جعلتنى أكتشف الجنس ولذاذته خارج إطار الماخور والمتعة المدفوع ثمنها مسبقا" (الرواية ص ٤٦٦).

وبذلك فإن الحكاية وسرودها بالنسبة للعيشونى والسارد، تتمثل في العقود " التي ينجزها طوال مسار حياته وعلائقه، بين المرأة والمغامرة الجسدية، والمرأة والرسم أو الفن والجمال بصفة عامة، و" متعة التماهى بالطبيعة" بتعبير السارد، في حين تحتل بعض الأحداث الكبرى مثل زيارة الملك لطنجة سنة ١٩٤٧، وأصداء الحركة الوطنية، مكانة ثانوية، حيث لا يلتقطها إلا من خلال ما يعلمه من إشارات خوسيو، ويبقى الاندفاع والهوس بالفن والقراءة بموازاة الافتتان بجسد المرأة، والانجذاب لفضاءات أخرى مثل اسبانيا، تبعا لما تفتحه من أفق للمتعة، وعدم التقيد بأى عائق أو حاجز نفسى أو ثقافي، محددات أساسية لأفق الحكى وبنائه. وهو ما يمارسه العيشونى وهو يسرد حكايات الماضى لفاطمة ابنة غيلانة، فهو يؤسس لمغامرات جديدة أى أن الماضى وحكاياته ووقائعه لا تتسم ببرودة "البراءة" الحكائية أو "الحياد الحكائي" فتسريد الجسد لا يتم إلا وفق ما تمليه الرغبة أو اللذة المتصاعدة من تماهيات النص،

وتماهيات شخصياته، فالعيشونى وكما يتماهى مع أحداث أخرى، فهو يتماهى مع فاطمة البنت والأم غيلانة، فكليهما مرآة للأخرى، إنه عالم من التبادل الجسدى والذاتى والثقافي، وتبادل في الرؤيا وهذا ما سيفرضه تتبع علاقة العيشونى بغيلانة كما يحكيها السارد، فهى لا تقع في الحاضر، وإنما يتم إحياؤها واستنهاضها ضمن سلسلة من التناظرات والتموجات الحكائية. فالزلالى صديق العيشوني، هو الذي أخبره بفتاة مغربية تقطن معه بنفس الحى مستعدة أن ترسم عارية، وهو ما فعله العيشونى مع فتاة اسبانية، الشيء الذي أثاره وبدا له مخالفا للسلوكات الثقافية المغربية. لكنه يستدرك معقبا على آرائه قائلا: "لكن الزلالى حكى لى أشياء طريفة ومثيرة عن شخصية غيلانة وجمالها، استثارت فضولي، وعندما قدمها لى بأحد المقاهى وجدتها لافتة للعين، نظراتها لا تخلو من تحرش وشفرتها ممتزجة بصهبة خفيفة، والوجه المدور ملامحه دقيقة تستوقف الرائي، فضلا عن جرأة في الحركة يسندها دلال تلقائي....أو هكذا احتفظت بصورتها في ذاكرتي" (الرواية ص ٤٨).

وإذا كان السرد والفضاء الروائي مشبعا بالدلالة الجسدية، فإن باقى الأشكال التعبيرية في الخطاب، لا تتخلف عن هذا المعنى، فبداية علاقة العيشونى بغيلانة تنشأ انطلاقا من الجسد المترع بإيحاءاته الجنسية، عبر ما يفرضه الرسم والمرسم من طقوس وحركات، بعد أن طلب منها التعرى[٤] كليا كشكل من أشكال اليوطوبيا التي تؤسس للأحلام وامتلاك الأشياء، وهى غالبا ما تقدم نظما متعارضة، لكنها تغوص بشكل دائم في تقعيرات المجتمع،

ويوطوبياته الاجتماعية سواء تعلق الأمر بنظام "التعفف والحشمة " والرهبنة...الخ، أم يوطوبيا الاختلاط الجنسي، ونزع القناع، والتهتك الجنسي، مع اعتبار أن كل يوطوبيا، كما يرى بول ريكور، من اليوطوبيات المختلفة تمثل متغيرا من متغيرات المخيال الجماعي. "ثم تجلس في كرسى وتخالف ساقيها، وهو التعرى الذي يؤدى الى تفاعلات " نصية جسدية" كمحاكاة ليست تشكيلية فقط، وإنما فتحت أسباب قراءة الجسد في تناسقه وتكوينه البديع "يسعف على إبراز التكورات والانحناءات والتعاريج، فلا أكاد أضيف أو أتخيل شيئا خارجا عنه" (الرواية ص ٤٩) وكل هذا يدل على نظرات وعلاقات العيشونى بالجسد، التي لا تخضع لنمط واحد.

فالجسد هو سبيل للاكتشاف واستبار المسكوت عنه، وعامل وتقنية تعرية الجسد لا تزيده إلا غموضا كعالم غير مرئى مليء بالمكنونات النفسية والثقافية والجمالية، يتذكر العيشونى قائلا: " وكان خوسيو يلح على في أن أهتم بما لا يبوح به الموديل عبر مظهره الجسدانى لأتوصل إلى الجوانب اللامرئية الكامنة وراء سر العلاقات التي تشدنا إلى المخلوقات. لم أكد أدرك جيدا فحوى هذه الوصايا، غير أننى عبر جسد غيلانة أحسست بذلك العنصر الخفى الذي لا تستوعبه النظرة المحايدة، أخذت يدى ترتعش وأنا أخطط الملامح الأولية، وحتى أدارى اضطرابى عدلت أكثر من مرة وضعة غيلانة على الكرسى وكانت يداي، لا شعوريا ربما، تتلكأن عند ملامسة استدارة النهدين وملامسة الساقين" (الرواية ص ٤٩).

وهذا ما يمكن تمثله في روايات عربية أخرى وغربية، ففى رواية

بلزاك[٤] نجد شخصية "لويس لامبرت" تعيش في عالم الأفكار وهى الأفكار التي تصير محسوسة أى أنها تكشف اللامرئي، وهو ما قد تماثلها فيه، شخصية العيشونى في الضوء الهارب حيث بدورها تنقذف إلى عالم الأفكار والصور والمثل وهى تشاهد الجسد، جسد غيلانة، الذي هو عنوان للإيحاء والاكتشاف واللامرئي، والمجهول، وبناء عليه فإن العيشونى ينشئ علاقة بالجسد مغايرة للتمثلات الجسدية الأخرى كانت ذهنية أو ملموسة ومباشرة.

فلويس لامبرت في رواية بلزاك يقرر أن يتزوج بامرأة واقعية، حيث ينفتح عالم اللذة الجسدية، لحواسه التي لم تكن تجنى غير اللامرئي، وهذا ما تبرزه أقواله، فالملفوظ السردى في الرواية يتحدث عن الأحاسيس وأشكال اللذة والمداعبة والتجرد، أى التعرى كما في الضوء الهارب.

لكن اكتشاف عجز لويس لامبرت ليلة زفافه وانكفائه على نفسه، دفعت بالسارد إلى التعليق على الحدث واعتباره بمثابة الهوس باللذة الجنسية وتضخمها لديه والذى أوصله إلى هذا العجز، وإلى التميز أيضا والاختيار بين إشباع الحواس الخارجية أو الداخلية، مع استحالة الجمع بينهما، أما السعى إلى إشباعهما معا فيؤدى في النص إلى الفضيحة والجنون والعجز..وإن كان في الضوء الهارب لا يصل العيشونى إلى مرحلة العجز بنفس المعنى الذي نراه هنا، لكن آثار الحيرة والتردد وانفصام الرغبة لدى العيشونى تتضاعف في النص وانتهاكاته، فهو لم يتمكن من إشباع حافز الرغبة لديه ومكامن الروح واللامرئى فيه، فهو كما رأينا، لم يقف عند كلام خوسيو عن الحب والجنس والمرأة، إلا بعد تعرفه على غيلانة، التي

خلخلت لديه نزعة الاكتشاف وقراءة اللامرئي. رغم انغماسه في علاقات جنسية كثيرة مع نساء أجنبيات، وهذا اللامرئى ارتسم في اللوحة والمشاهدة والجسد، والحركة وكل ما صار موحيا ودالا.

ويذهب تودوروف إلى أن الأثرين الأدبيين(٥) لويس لامبرت ونادى الحشاشين لغوتييه يرجع لهما الفضل في التعريف بموضوعة جديدة، وهى الجنس، التي لا تنحصر في تجارب معينة، وإنما تقدم نفسها كعصب للحياة.

وكما يبدو في "الضوء الهارب" فإن الرغبة الجنسية تمارس سلطة استثنائية وكثيرة عبر المشاهد والحمولات الوصفية، التي تثير تلك الكثافة في الرغبة والجسد، فالعيشونى عاش هذه الإحساسات وهو يقابل غيلانة وجسدها، والتى لم يستطع أن ينظر إليها بعين محايدة، ولم يتمالك ذاته حيث غمرته حالة ارتعاش واضطراب خاصة، ولم يستطع في أول لقاء له بها، أن يمكث طويلا ولم ينقذه من هذه "الورطة" سوى اعتذاره بأنه أحس بتعب مفاجئ وحتى في الجلسات اللاحقة ورغم تصريح السارد بتمكنه من التحكم في مشاعره واندفاعه الجامح، فهو يعترف باستسلامه لأسماء ب "حوار طويل مع الجسد" والذى زرع فوضى في ذاته، وخلخل نظام حياته دفع به الى التفكير في دمج غيلانة في "جماعة أصدقائه" لتوثيق علاقته بها، ولكى يكون قريبا منها باستمرار، وهو الذي يعترف أيضا أنها أيقظت مشاعر غير مألوفة لديه، والسارد بذلك يستلهم كتابة البوح والاعتراف(٦) وهو يتابع "هزاته" العاطفية والنفسية والجنسية، حيث لم يعد يطيق الابتعاد عنها، وهى التي زرعت في كيانه التوتر

واستنزفت حواسه، بل أصبحت ملاذه الذي يخلق لديه التوازن في الحياة وبدون قلق وكل ما فيها من حركات وخطوات وابتسامات وانثناءات الجسد، يؤجج فيه هذه الرغبة اللامتناهية.

وحتى الحكى والحكاية في الرواية، وأيضا بالنسبة للسارد، تحركه في آخر المطاف، لغة الجسد، سواء تعلق الحكى بشخصيات أخرى أم استيهامات ذاتيه، وهو ما أعلنه وهو يشير إلى أم فاطمة، فهو لا يهمه أن يحكى كيف تعرف على غيلانة ولا عنها وعلى ما كانت تحكيه هى عن طنجة الدولية وحياة الليل، بل يهمه أن يحكى عن ذاته، كموضوع للحكاية، ومغامراته "الذاتية"، كذات متعددة.

وحتى حينما كان يريد استثارة غيرة غيلانة، وهو يرسمها، كان في مناسبات كثيرة، يحكى لها عن مغامراته المتوهمة والحقيقية، وهذا هو جوهر الحكاية، الذي ينكتب في الجسد واللوحة التي تشكل بناء على تعريات الجسد وتحركاته وملامحه والحوارات الدائرة كانت داخلية، أو مع غيلانة وجسدها فالرواية رواية جسد ومتعة وفتنة، وحب وكل الاكتشافات التي تسعى وراءها شخصيات الرواية، والحكاية، على الخصوص، التي تشحذ بأسئلة الموت وأسئلة الحياة.

ويمكن القول: إن الخطاب الروائي يسجل تحولات للرغبة(٧)، وبإمكان المتلقى من خلال تحليل أسلوبى ومعجمى وبلاغى استخراج الرسائل السردية، التي تطرح ملفوظات وأوصاف وألفاظ دالة على أعضاء الجسد وكلمات وأفعال تمارس من صميم اللغة، وهى الأفعال التي تتوخى وسم شخصية روائية معينة بخصائص معنوية متخيلة، لكنها تدعم وتلون أجواء الحسية والحركة.

وإذا كان الجسد في المنظور الثقافى العام، هو منطقة خصوصية ومحرمة، فإن الرواية لا تتلكأ في فتح أبواب هذه الممنوعات، فالعيشونى لا يتردد في لمس الجسد أو أجزاء منه مثل النهدين والساقين، وهو يصنع لوحته، ويقف عند أوصاف الجسد بكل تأن وتدقيق في تضاريسه وتعرجاته، وهذا الاهتمام بالجسد، في هذا المستوى، لا يأتى صنوما يتم في مشاهدات وتصويرات سينمائية جامدة، فذات السارد حاضرة بقوة: أنفاسه تتهدج، وجسمه يرتعش كما رأينا، ومشاعره تضطرب الى غير ذلك من التوترات، بل كل حكاية في النص يختزلها ذهول ودهشة السارد وسلطة الجسد عليه، ففى حفلة رقص مع الأصدقاء يتابع السارد هذا الاحتواء في كل تمظهراته النفسية والحركية فهو حين تقع عيناه على غيلانة التي يصفها ب "المتألقة" ترف أهدابه، بل يخترقه إحساس عنيف، وهو في جو صخب الرقص واللهو، يجد نفسه في فلاة، وهو ما دفعه الى مغادرة المرقص يركض في المدينة، لكنه "يهرب" من التماعات الجسد، لكى يرتمى فيه عبر أشكال أخرى من التماهي، وهو يجلس أمام اللوحة ليلتهم تقاطيع الجسد الآخر حسب تعبيره.

يقول: " المهم غفوت وأنا أتطلع إلى لوحة غيلانة لا أدرى كم مر من الوقت قبل أن يوقظنى صوت خوسيو " هل أنت مستعد لاستقبال فتاة جميلة في آخر الليل؟ يالك من محظوظ، إننى أغبطك" وانتهيت من غفوتى لأجد غيلانة تلقى على نظرات عتاب يشوبها القلق، لم أستطع أن أجيب حين سألتنى عن سبب انسحابى دون أن أخبرها أو أخبر أحدا، أمسكت بيدى وهى تنظر بنفاذ في عينى المثقلتين

ببقايا النعاس وربما ببقايا دموع. قالت بالإسبانية " تتصرف مثل طفل كأنك لا تدرك بعد، أنك أنت الذي تهمنى وليس الزلالى ولا الآخرين" (الرواية ص ٥٤).

إن الكتابات الكلاسيكية لم تهتم بالجنس بشكل مباشر وإنما تناولته في إطار أعم وأشمل في نظرتها للإنسان، لكن العديد من الكتابات المعاصرة في الرواية وغيرها اهتمت بالجنس والجسد بوصفه ملمحا ثقافيا وإنسانيا، عبر ما راكمه الإنسان في تاريخه والمجتمعات في تكوناتها، وما تنطرح من بنيات ذهنية في هذا المجال، وهذا يمكن أن نجده في نصوص روائية عربية كثيرة، وعلى سبيل المثال نذكر هذا المقتطف من رواية لحنامينه، فيه هذا المنحنى السردي: "كانت يدها ما تزال في يده. كانت دافئة رخصة، تنث، في ملامستها، ما يشبه التيار المكهرب، أو هكذا خيل إليه، وكان يعرف أنه سيضعف أمام هذا التيار، وأن الغواية التي في وسع رجل آخر، في مثل عمره، أن يقاومها، عاجز هو عن مقاومتها..."[٨] وينضاف الى ذلك كتابات عربية وتراثية[٩] إما حكائية أو فقهية، أو غيرها والتى لا تخلو من محفزات جنسية وفواعل جسدية مرتبطة بالسلط الموجودة في المجتمعات الإنسانية، ووجود الإنسان في مختلف مستوياته.ومن اللافت الإشارة الى كتاب ميشيل فوكو حول " تاريخ الجنس" والى دراسات أخرى تحليلية للجسد[١٠]، والإيروس مثل كتابات هربرت ماركيز التي تربط بين الحرية وتحرر الغريزة من السلط المتراكمة في الأعمال التالية: "البعد الجمالي" و"إيروس الحب والحضارة" و"الإنسان ذو البعد الواحد".

وبدون شك فإن كل الحضارات والثقافات تحفل في عاداتها وقيمها وطقوسها ونصوصها وآثارها بالجنس بما فيه الدين والأسطورة في حضارات الشرق القديم وغيره، بل حتى النزوعات التعبدية والروحانية لا تخلو تعبيراتها من إيحاءات جنسية والفلسفة بدورها انشغلت بالجنس، وإن كانت تهتم منذ أفلاطون[١١] أساسا بالتجريد والتأويل واعتبار أن هذا العالم الحسى ما هو إلا ملحقة لعالم المثل. لكن أغلب النصوص كانت تتحاشى تناول الجنس بشكل مباشر، وتعمل على تأويله ضمن الظاهرة الإنسانية ككل. ولا تتصور الإنسان ككائن مستقل. ففى محاورة أفلاطون "تيماوس" تحضر تيمة الحب التي تنتهى إلى المثلية، كما يربط بين هوس الحب والعوامل النفسية والعقلية، لكنه يتجنب في هذه المحاورة وفى المحاورات الأخرى ك "الجمهورية" و"القوانين" التطرق للجنس رغم أن نظرته العامة إلى الكون تقوم على أن الحب هو مبدأ الحركة من خلال ما يمكن أن ينتجه من مثل بين العاشق والمعشوق. " وتضمنت محاورة جورجاس أهم المشكلات الأخلاقية التي تعرض في المحاورات الأخرى. ففى محاورة جورجاس يقابل أفلاطون بين حياة التفلسف الذي يدعو لها سقراط وحياة اللذة التي يجندها كاليكيس تلميذ السفسطائيين وداعيتهم. غاية الحياة الأولى هى الفضيلة أو الخير، أما الحياة الثانية فإنها تسعى الى إشباع كافة اللذات الدنيوية"[١٢].

إلا أن أفلاطون يبخس من العلاقة الجنسية، ففى محاورة الجمهورية[١٣] دعا إلى تحرير المجتمع بإباحة النساء، كما ينظر إلى الإنسان بوصفه نوعا، ولا جنس له، أى ليس بذكر أو أنثى، والجنس

يبقى في تفكيره مجرد معطى عارض، وهى النظرة التي ظلت سائدة إلى عصور لاحقة، حيث يتم اختصار الجنس في وظيفة التوالد بدون أية قيمة جمالية ووجودية ونفسية وثقافية، أى أن الثقافات والتصورات المهيمنة دأبت على كبح وإقصاء واضطهاد كل أشكال الرغبات والغرائز.كما كتب أفلاطون في جمهوريته" عن المحاورات السقراطية.

ومع ذلك فإن الحضارة الهندية القديمة، تكاد تؤله الجنس ويدل على ذلك مجموعة من النصوص ونماذج من النحت، حيث تجعل من الجنس طاقة منتجة وخصبة ومجددة للحياة. يقول المسعودى عن الهنود " وربما يسمعون السماع والملاهى ولهم ضروب من الآلات مطربة تفعل في الناس أفعالا مرتبة من ضحك وبكاء، وربما يسقون الجوارى فيطربن بحضرتهم، فتطرب الرجال لطرب الجواري"[١٤].

وبعيدا عن الأوهام الذائعة حول الجنس خصوصا ما يتعلق بالثقافة الاستهلاكية في العصر الراهن، فإن الجنس من الموضوعات المتداولة وسط كل الفئات الاجتماعية والأفراد والجماعات والثقافات سواء بنوع من التكتم أم "السفور" في التعاليق والنصوص والمحادثات ويعتبر الفيلسوف الألمانى نيتشه[١٥]، من ضمن الذين تحدثوا وصوروا مدى خوف الفلاسفة من العلاقات الجنسية، ففى إحدى نصوصه يؤكد كراهية الفيلسوف للزواج رغم إغرائه، وينظر إليه ككارثة وكعائق نحو الأفضل، ويعدد بعض الفلاسفة الكبار الذين لم يتزوجوا مثل هيراقليطس وأفلاطون وديكارت وسبينوزا ولينتر وكانط وشوبنهار، ومضى يقول إنه من الصعب تخيل هؤلاء الفلاسفة

متزوجين وأن أى فيلسوف متزوج فهو ينتمى الى الكوميديا، ورأى في سقراط الذي وصفه بالماكر، الاستثناء، الذي لم يتزوج إلا على سبيل التهكم، كما يرى دائما نيتشه. فهل هى دعوة لإنكار الجنس في الحياة الفردية ووضعه في مرتبة سفلى وتدوينه ضمن إطار أعم.

٢-٢- اللوحة والجسد :

إن العديد من النصوص الروائية والفلسفية والجمالية اهتمت بدراسة تأثير الحياة الجنسية للإنسان على التحقق اللغوي، وهذا ما بينه جوهان جورج هامان في القرن الثامن عشر، حيث أشار إلى أن طبيعة الإنسان الجنسية لها تأثير على لغته، بما فيها الحديث عن الموضوعات المجردة، كما اهتمت الأبحاث والتحاليل النفسية بالأمور الشخصية والميولات والدوافع الغريزية، وهكذا تم شحن كلمة "حب" بتصورات كثيرة للتعبير عن مواقف متعددة، وقد وقف موريس ميرلوبونتى، في كتابه "فينومينولوجيا الإدراك"، عند كيف يمكن للشهوة الجنسية عند الإنسان أن تنعكس على حياته النفسية والثقافية والبيولوجية.

وحتى في حالات التصوف[١٦] والأشكال المقدسة مثل القديس يوحنا، والقديسة تيريزا فإن التعبير الجنسى حاضر، هذا ما يظهر في التمثال المشهور الذي أنجزه الفنان برنينى للقديسة تيريزا وهى في حالة انجذاب خاص وقد تلقت السهم الموجه إليها من طرف ملاك في شكل طفل له أجنحة، وهو يجسم امرأة في ذروة الألم من لذة الشهوة كتصور حسي، وهو ما تصنعه الكلمات في النصوص الروائية كما في الضوء الهارب، حيث التجسيم الحسى للجنس في

تعالق مع الطابع الروحى لهذه الانتشاءات اللغوية والجنسية.

ونظرا لهذه الهالة التي أحاطت بالجنس سواء عند إعلانه والتصريح به، أم عند كبته والتستر عليه، فإن مجموعة من المفاهيم كست الجنس مجموعة من الأساطير في الثقافة العربية والإسلامية، وتتردد كذلك في الثقافة الغربية، وهذا ما نجده في الكثير من اللوحات مثل الأندرسوجين، وجنة عدن، ومحاكمة باريس، ودائرة بانيج يين، والميلاد الطاهر، وهى لوحات معروفة بالمقارنة مع غيرها، في التعبير عن الأساطير الفلسفية للجنس، وهو ما نجد أثره كذلك في "الضوء الهارب" لمحمد برادة، فالعيشونى شخصية روائية قبل كل شيء، لكنها شخصية فنانة، تجيد التعبير عن الجنس والجسد لغويا وسرديا وثقافيا وحكائيا، وكأن كل هذه التقنيات والمرجعيات لا تفيده فيما يريد، فيتخذ من اللوحة مجالا صامتا، لكنه قلق بمنعرجاته وتلوناته الجسدية والجنسية.

يقول: "وذات يوم أخبرنى صديقى الزلالى أن فتاة مغربية تسكن معه بنفس الحى تقبل دور الموديل لأرسمها عارية مثلما فعلت مع فتاة إسبانية" (الرواية ص ٤٨).

" - ونحن في المرسم، طلبت أن تلقى نظرة على البورتريهات والموديلات التي رسمت، أخرجت ملف الكارتون المقوى وبدأت أستعرض معها ما رسمت. كانت تنظر بحياد وأحيانا تتابع عيناها بعض الأوراق بتركيز أكثر، بعد قليل سألتنى عن الوضعية التي أريد أن تتخذها، فطلبت منها أن تتعرى كلية، ثم تجلس على كرسى وتخالف ساقيها، جاعلة إحدى يديها خلف الكرسي، لم تتردد لحظة

في تنفيذ ما طلبت" (الرواية ص ٤٨).

" – منذ ثلاث سنوات كنت أتحدث مع صديق فأخذت أنقل إليه ما دار بينى وبين زائر التقيته بباريس داخل معرض "فينا عاصمة الحداثة" كنت أقف مشدوها أمام لوحة "المرأة الحامل " للرسام كليمت Klimt فبدأت أتمتم: أظن أن هذه اللوحة لا تقول شيئا وجمالها في كون الخطوط والعلامات والألوان تلتقى عند وجه هذه المرأة الناضج بالغواية والبراءة معا".(الرواية ص ٥٣).

" – كنت أمضى عدة شهور في إنجاز لوحة لأتبين عند مرحلتها الأخيرة أن الجهد الذي بذلته لم يفض بى إلا إلى اكتشاف ما يلزمنى تجنبه عند رسم لوحة جديدة. عناء لا ينتهى لأقترب من لوحة تتخايل في ذهنى ولا أكاد أمسك خطوطها، أحس دوما أننى أعود إلى نقطة الصفر"(الرواية ص٥٥).

– "كل ما تقع عليه عيناى الآن أستبطنه بأشكال مختلفة وأحار كيف أعطيه وجودا مستقلا داخل اللوحة التي سأرسمها، أنت بجانبى تخطرين بقدميك العاريتين عند مدخل هذا الشاطئ وأنا أراك هناك في الأبعد تنبثقين حورية بين ثنايا الموج أو طائرا بحجم سحابة يتجه صوب السماء..." (الرواية ص٥٦).

" – غدوت أتعذب كثيرا قبل أن أتمكن من رسم لوحة تحرك المخيلة وتستثير المتعة، أعرف شيئا واحدا هو: أن على أن أواصل الرسم لكننى لست متأكدا من شيء والكل يبدو مختلطا، سديما" (الرواية ص٧٠).

وتتعدد استعراضات هذه اللوحات المثيرة للجنس والمتعة كصور

أخرى للجسد وهذه الأسطورة الجنسية والجسدية عبر اللوحة، هى وسيلة لتمكين الرواية من تفجير كل التصورات حول الجنس والجسد، وصياغة رؤى لا تعادى حوافز الرغبة وإنما تفسح لها المجال لاستخراج كل الاحتياجات الجنسية "المقموعة" أو الراقدة حتى وإن كان الشريك لوحة.

إلا أن العلاقة باللوحة يولد لدى السارد في الخطاب الروائي متغيرات في الوظائف والتعابير مدعومة ببلاغة النص وقاموسه ومبناه السردي، بدءا من الاختلاط الثقافى (فتاة مغربية تقبل أن ترسم عارية مثلما فعلت فتاة اسبانية).هذا إضافة الى تركيز قراءة اللوحة على المرأة والغواية، وقدرتها على الاستعصاء مثل امرأة فالسارد يمضى عدة شهور في إنجاز لوحة ليتبين – وهى في مرحلة الاكتمال – أنه اقترب فقط من لوحة تتخايل في ذهنه، ولا يستطيع الإمساك بخطوطها، وكأنه يطارد امرأة، أو يبحث عن الرعشة الغائبة ولذة النص/ اللوحة، التي هى في ذات الوقت، لذة مبحوث عنها حسيا وتجريدا، وفق سيادة الجسد وتعاظم جاذبيته. يوضح كازانوفا أن سيطرة الإنسان على العالم، هى توجه لإشباع رغباته.هذا قبل أن تتغير إيحاءات اللوحة الى حورية متخيلة "بين ثنايا الموج أو طائرا بحجم سحابة يتجه صوب السماء" كما يقول العيشونى / السارد، وهى اللوحة التي تصل بالمتعة الى درجة قصوى من خلال أسطرة الجسد واللوحة والشعور الذاتي.

وما يمكن أن نستخلصه هو أن الكتابة عن الجسد هى ممارسة لأشكال وأوضاع جنسية وتخطيطات نصية لهذه الحالات والأوصاف

والأفعال والعلاقات، وفى فعله هذا فإن السارد مندمج كليا، في إيجاد فلسفة وجودية للجسد واستيعاب أسرار مختلف الثقافات والحياة المشتركة وتأثير التجارب الجنسية على التصورات الحسية والروحية لهذه الكائنات الروائية.

وإذا كان الجنس مجددا للحياة والكون في رواية "الضوء الهارب" ونصوص أخرى، حيث تكثر مشاهدة "لوحاته" اللغوية، وانشغالاته العاطفية، حيث لا يمل السارد من التعرض للجسد والمتعة واللذة والرغبة، فإن هذه الحياة لا تكتمل إلا بنقيضها أى الموت، وهذه العلاقة هى جزء من متغيرات النص الحكائية حول الجسد والنص، أى سيرورة لا تتم وفق منطق أحادي، وإنما تنبنى على كل التوترات المحتملة، لاكتشاف مكونات الجسد عبر طاقة اللغة وما تطرحه من اندفاعات لغوية جسدية استعارية، ويكفى هنا أن نسرد بعض الأمثلة مثل :

- "معها كل شيء يمتد، يتوالد، فتأخذ الرغبة المتوارية تنتعش وتنبش القشرة الميتة لتزرع فيها شوق الشهوة ولذة الإبداع والتحقق خارج الذات" (الرواية ص ٣٠/٣١).

– "تستيقظ بأعماق العيشونى تلك الرغبة الشرهة تجاه الحياة، على إيقاع حضور فاطمة إلى جانبه ودغدغتها لجسده وأحلامه"

– "مشدود الآن، الى هذه الرغبة التي تنبثق على مهل كالبذرة، كالنطفة بين الصلب والترائب يحسها تسرى عميقا كحبات العرق المترقرقة التي تتفصد عند أعلى العمود الفقرى حبة حبة قبل أن تتواصل في سلك وهمى ينتظمها على امتداد الفقرات لإعلان عودة

العافية بعد جحيم الحمى أو تداعى الجسد".

– "ينظر الى فاطمة الممتدة الى جانبه ويتابع لملمة شظايا الرغبة وهى تتجمع عبر غلالة الافتتان والاندفاعة القلقلة والامتلاء الداخلي... ينظر إليه ويتيه"

– "يتذكر ويستعيد راكبا مهرة الرغبة الجموح تقوده عبر برارى القوى ومسالك الأودية فيبدأ يشيد المدائن وقد تفجرت في أعماقه القوى الشيطانية الحبيسة"

– "لماذا ينجذب إلى الحيات ويقرن التواءاتها دوما بيقظة الرغبة في جسده وخياله".. الخ (الرواية ص٣١).

هذه فقرات مجزأة من متوالية سردية واحدة، في جو نصى احتفالى بالجسد والرغبة، التي يعبر عنها السارد بالرغبة المتوارية، وشوق الشهوة، ولذة الإبداع، والغربة الشرهة، ودغدغة الجسد، والرغبة التي تنبثق كالبذرة والنطفة، ومثل حبات العرق المترقرقة، وجحيم الجسد، ولملمة شظايا الرغبة، والافتتان، والاندفاع، والامتلاء الداخلي، ومهرة الرغبة والجموح، وتفجر القوى الشيطانية الحبيسة، والانجذاب إلى الحياة التي يشبه التواءاتها بالرغبة في جسده وخياله. وهى ذات الرغبة التي تقود حتما الى التدمير والتحطيم والموت، وهذا ما تناوله أيضا الفلاسفة اليونان، في الأسطورة التي تحكى عن المنافسة بين ثلاث هيرا وأثينا Athina وأفروديت للتأثير على اختيار الشاب "باريس"، وتفضيل إحدى الآلهة على الأخرى وكانت أفروديت قد وعدته أن تمنحه أجمل فتاة في العالم، وجوهر هذه الحكاية، إن اختيار الشاب باريس للجنس كان سببا في نشوب

الحرب وموت كثير من الأبطال وتدمير الآثار... لكن كل ماهو حسى يقع في مرتبة أدنى، في نظر أفلاطون حيث تبقى المادة الحسية تتوق للمثال، ولذلك فإن الإشباع لا يحركه الحب والعشق رغم أهميته في العالم، وإنما الصورة الخالدة[17].

وقد تأثر الفيلسوف توما الاكوينى بفكرة الخطيئة الآتية من الجنس، حيث عمل على الحط من قيمة الجسد، مقتفيا مبادئ أرسطو الطبيعية، معتقدا أنها تنسحب على كل كائن عاقل، وبالتالى أخضع الجنس لمبادئ القانون الطبيعى للإنسان والمتمثلة في التكاثر والتناسل، والذى ينبغى أن يتم في إطار مؤسسة الزواج، وباقتصاد شديد، وكل فعل جنسى يتضمن رغبات خارج إطار التكاثر والتناسل، فهو في نظر توما الإكويني، خطيئة، أى أنه يدعو إلى تقييد وكبح وإلجام الرغبات، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، حين يضفى طابع القداسة على الزواج الذي يخلو من الممارسة الجنسية عن طريق قمع نوازع الرغبة والعاطفة وتنمية ما هو روحى في الإنسان.

٣-٢- متغير الموت والحياة :

ميز الفيلسوف الألمانى شوبنهاور بين حياة الشعور واللاشعور عند الإنسان إذ يرى أن المحددات الاجتماعية والدينية والثقافية تساهم وتدفع بالعقل الواعى الى التستر على العوامل المتحكمة في تصرفات وأفعال الإنسان، التي يرجعها الى الغرائز اللاشعورية للإنسان، ويعتبر شوبنهاور أن الطبيعة غالبا ما تخفى غاياتها الحقيقية، فبالنسبة إليه، فالجنس هو حيلة الطبيعة الماكرة لضمان استمرارية النوع البشري، وتصريف الجنس يتم عبر هذه الحيلة،

والتى تتجلى في أشكال مختلفة، وليس في صيغة أحادية، ويرى كذلك أن العلاقة بين الجنسين قائمة على الصراع، وكل جنس يسعى الى تحقيق متعة، حتى ولو كانت بطرق مختلفة ومتناقضة، وبواعث الصراع التي نتحدث عنها، يعانى منها السارد في "الضوء الهارب" سواء في علاقته بالآخر، حتى ولو كانت تبدو منسجمة، أم علاقته بذاته واستيهاماته الجنسية.

وهو الصراع الذي نجده في متغيرة الحياة والموت، الممزوجة بالجسد والجنس والرغبة المكثفة.

يقول العيشونى وهو يخاطب فاطمة: "... وأنت أيقظت ذلك الوهم الغافى الذي يشدنى من جديد الى الدوامة ويغرينى بأن أبتدع معنى للأيام التي عشتها وكأن على قلبى غشاوة. من قال: " عندما نظن أننا نعيش نكون موتى، ونبدأ نحيا عندما نكون على شفا الانطفاء"؟ أنا وأنت من أعمار مختلفة، لكن يخيل إلى أن أسئلة الموت والحياة تجمعنا" (الرواية ص ٥١).

مثلما هى اللوحة كذلك مصدر المتعة والعذاب :

– "فى فترة "البراءة" كنت أرسم بلامبالاة، أرسم مثلما أتنفس، لكن حصيلة التجربة والقراءة واكتشاف الذات تشل خطوي، تضبط حركاتى وأنفاسي. غدوت أتعذب كثيرا قبل أن أتمكن من رسم لوحة تحرك المخيلة وتستثير المتعة" (الرواية ص ٦٦٩/٧٠).

– "حاول أن يتابع الرسم في لوحة متعثرة لا يقوى على ضبط إيقاعها الداخلي" (الرواية ص٧٣) وهو ذات الصراع والتناقض والاضطراب الذاتى الذي يعرف تحولات نصية، سواء عند تجسيد

اللوحة والجسد أم الموت والحياة، أم في سياقات أخرى، لتصل الى درجة من المسخ والتحويل من الإنسان الى الحيوان وصور أخرى من التركيب لحالات الفقدان والضياع والتيه والانتفاء وطمس الهوية، وكذا الوجه الآخر للكائنات الذي يبقى على غريزة البقاء ولو جاءت هذه الرغبة في صورة معقدة ومستحيلة تلحم أو تجمع بين "رؤوس حيوانات بشرية"، وتبدد كل شك حول ذلك: "كان من قليل يلاحق الخطوط المستعصية فوق اللوحة التي أراد أن يجعل علاماتها وفضاءها متسمين بامتساخ يحول البشر الى حيوانات: وجوه عريضة متراصة، لكن نظراتها وتكويناتها أعضائها تكشف حيوانيتها: الفكرة - الصورة تولدت لديه منذ اطلع على كتاب عن الفن المكسيكى في عهد الأزتيك، ورأى صور آلهة الخصوبة والأرض والتراب والحلى والريح...ثم صورة لرجل محيون. قال ربما هذا ما يسعفنى على تشخيص المشاعر الملتبسة التي تحاصرنى في أوقات كثيرة أحسنى خلالها خارج إنسيتى فتجعلنى أنظر الى الآخرين عبر حيوانية تلون نظرتى إليهم. ولم يرد وهو يرسم تخطيطاته، أن تأتى في شكلها المألوف: وجه إنسان مركب على جثة حيوان لأن ذلك سينزع ملامح جوهرية عن تجربته الملتبسة، فحاول أن يستعير رؤوس حيوانات يركبها على أجساد بشرية ويطمس عيونها فتكتسب بذلك حيوانيتها المطلقة إذ تفقد الكلمة والنظرة. ومع ذلك لم يطمئن لما خطط لأن الشكل بعد التنفيذ، يبدو مستقلا عن نواياه. تظل تلك الحيوانات مؤنسنة وكأنها لو نطقت ستقول ما يشبه الكلام المألوف..." (الرواية ص٧٥).

وليس هناك أكثر من هذه القسوة التي تولد المتعة، ومقابلة الموت مع الرغبة، والغموض والالتباس الذي يكتنف هذه العلاقة الجنسية، وهذا ما يلاحظه تودوروف[١٨] فى كتابه: مدخل الى الأدب العجائبي، حيث يقف، عند تحليله لمجموعة من النصوص الروائية والمخطوطات، على العلاقة بين الرغبة، التي تصل حد القسوة والموت، ويسجل معادلة الحب الجنسى والقتل عند برولت، وكذا في نص آخر، حيث يرى أن تجرد الإنسان من ثوبه ونومه في الفراش مع الجنس الآخر يماثل أن يكون فريسة تلتهم، (أى مصير الموت) ويمكن رصد مشهد الاغتصاب في سياق آخر، في تحاور للرغبة والموت. وقد يتحول هذا التماس الجسدى والمرأة المرغوب فيها، الى جسد ميت أو غامض أو كائن غريب، كما تصير الكائنات في اللوحة مثل رجل محيون أو حيوانات مؤنسنة، وإن كان الجسد هو الذي يتيح اكتشاف الحياة. كما يقول السارد، وهى المفعمة بالقسوة، حيث يصف العيشونى هذه الحالة حينما يتحدث عن غيلانة: "امرأة مجروحة تتكلم بعوالم كثيرة تفرق بينهما، والألفة القديمة غدت حجاجا يمنعه من أن يخمن ما عاشته غيلانة ضمن تجربة حياتية حقيقية، مسترسلة ومفتوحة ما تزال على جميع الاحتمالات" (ص٧٦).

ومع برولت، كما يورد تودوروف، فإن الموت يعاقب مباشرة المرأة التي تندفع وراء رغائبها، وهو المصير الذي يلقاه الرجل لدى بوتوكى إذ إن الموت ينزل بالعقاب على الرجل إذ يجعل من موضوع رغبته مجرد جثة.

وهذه العلاقة تأخذ أبعادا أخرى مع غوتيية[١٩]، فأسقف الميتة

العاشقة ينتابه اضطراب حسى وهو يشاهد ويتصفح جسد العاشقة الميتة، إذ ستعرف رغبته حالة من التصعيد المتقد، حيث يتحدث عنه بتلذذ خاص، وينزع عنه تلك القداسة والطهارة الخارجية، أى أن الموت لا يحول دون الرغبة، ولا يجعل من جسد المرأة الميت "كائنا" بدون إثارة.

وهذا العشق للميتة الذي يرد بصورة ملتبسة، قد يتماهى لدى غوتييه مع حب تمثال أو لوحة، وهو ما يمارسه العيشونى في "الضوء الهارب" مع لوحاته وطقوسه في الرسم، وانجذاباته وانخطافاته، وهو يراقب جسد "غيلانة" من أجل أن ينجز لوحته، يترصده عاريا في ثناياه ومدارجه ومداراته، أو يتأمل لوحة أو يحكى عن صراعاته الاستيهامية والجنسية مع أجساد اللوحات وألوانها وأصنافها، فالرغبة تتولد عن طريق هذه المحاكاة والمشاهدة وحتى الاصطدام، والقسوة والعنف، إنها علاقة جنسية في اللوحة وباللوحة بموازاة تحولات الجسد، والتى تبلغ ذروتها في حوار الموت والحياة، وهى معادلة تأتى في النص مسرودة ومستوحاة بطريقة مجازية، وفى هذا الإطار يمكن الإشارة إلى تلك الكتابات الروائية التي يرجع فيها الأموات إلى وسط الأحياء ويتداولون فيما بينهم الرغبات واللذات، وهذه العلاقة يمكن أن ينظر إليها كعقاب لرغبة جنسية قاهرة، أو كتجارب وتماس "طبيعي" وتعايش مطلوب ومرغوب فيه.

إلا أن الجسد في "الضوء الهارب" وبنياته وتحولاته الخاضعة للشهوة المكثفة، غير متهم، كما أنه يلجأ إلى كل الحيل للانفلات من الرقابة ووطأة الممنوع. وليس مدعوا إلى البحث عن وسائط، كما في

ألف ليلة وليلة[٢٠]، حيث يتوصل علاء الدين إلى تحقيق رغبته بالاعتماد على أدوات سحرية (الخاتم والمصباح) التي تمكنه من بنت السلطان التي يحبها.

وكذلك الشأن عند غوتييه حيث حافظت العاشقة الميتة على الحياة بعد موتها[٢١]، كامرأة مشتهاة من طرف الرجل الذي يحقق معها حبا مثاليا، يتيح مناجاة الأرواح، وإدراك التواصل، والذى كان يرغب فيه بين نساء واقعيات، دون نتيجة.

والأمر، كما يبدو، هو تصعيد للحب والعلاقة بالجسد كرغبة وروح، وهى الروح التي يزرعها العيشوني/ السارد، في اللغة الوصفية العاشقة لكائناتها الروائية واللوحة والجسد، حيث لا تمتثل كل هذه التصعيدات والمتغيرات النصية لضوابط، وقياس هذه الرغبات يندمج في اهتمامات الموت والحياة والجنس بنفس الحدة. لتنعدم وتنصهر هذه العناصر فيما بينها، الى ما فوق التشوهات الإنسانية.

فالرواية تصور علاقة الإنسان بذاته ورغبته ولا شعوره المتغير، بواسطة استعارات ومتواليات سردية تلتقط العلائق بين الكائنات وسيطرة الرغبة والغريزة على بنية الشخصية الروائية، التي تلقى بجموحها القوى على العالم، حيث لا تكتفى بالملاحظة المعزولة، وإنما تدخل في علاقات دينامية مع الأشياء وكائنات أخرى، وآخرين والعالم، وكل هذا يتبنين في الخطاب ولغته السردية والتعبيرية.

وهذه الموضوعة المرتبطة بالحب والموت ليست جديدة، لكن شكل الكتابة يؤدى الى تجديدها مع ما يمكن أن تحمله من اختلاف وإعادة

إنتاج. ففى التراث العربى نجد أن ألف ليلة وليلة غنية بحكايات الحب والعشق والموت، الذي يؤجله الحكي.

لننظر الى علاقة حب لابنة الملك، من ضمن حالات أخرى، حيث الفراق والألم والتألم وهو العشق الذي اخترق الحجاب وثقافة الكتمان وأدى الى إخراج العاشق من القصر: " ثم خرج وفعل كما قال وصارت أمه تتردد الى بيت الملك ساسان وتأخذ منه ما تقتات به هى وإياه ثم أن قضى فكان اختلت بأم كان ما كان وقالت لها: يا امرأة عمى كيف حال ولدك؟ فقالت: إنه باكى العين حزين القلب ليس له من أسر الغرام فكاك ومقتنص من هواك في أشراك فبكت قضى فكان وقالت والله ما هجرته بغضا له ولكن خوفا عليه من الأعداء وعندى من الشوق أضعاف ما عنده ولولا عثرات لسانه وخفقات جنانه ما قطع أبى عنه إحسانه وأولاه منعه وحرمانه ولكن أيام الورى دول والصبر في كل الأمور أجمل ولعل من حكم علينا بالفراق يمن علينا بالتلاق ثم أفاضت دمع العين"[٢٢].

أما عن العاشق فيقول الراوى :

- "ثم مضت الأيام والليالى وهو ينقلب على جمر المقالى حتى مضى له من العمر سبعة عشر عاما وقد كمل حسنه ففى بعض الليالى أخذه السهر وقال في نفسه: مالى أرى جسمى يذوب وإلى متى لا أقدر على نيل المطلوب؟ ومالى عيب سوى عدم الجاه والمال ولكن عند الله بلوغ الآمال فينبغى أن أشرد نفسى عن بلادها حتى تموت أو تحظى بمرادها"[٢٣].

وهكذا يستحوذ عامل المراقبة الأفعال وكبح الرغبة على

الشخصية (قمر الزمان) خوفا من التوبيخ والتأنيب، ليس لأنه ينظر الى الجنس والوصال على أنه خطيئة، وإنما راجع لأن الثقافة السائدة تضع الممنوعات والحدود. فهو يريد تقبيل الصبية ومعانقتها ولمسها، لكن يتردد في ذلك ويكتفى بالنوم الى جانبها، حيث تنسج الحكاية طقوسا من الحب والمسخ والتحول الجسدي. نقرأ ما يلي:

"ثم أن قمر الزمان نزع ذلك الخاتم من خنصر الملكة بدور ولبسه في خنصره وأدار ظهره إليها ونام ففرحت ميمونة الجنية لما رأت ذلك وقالت لدهنس وقشقش هل رأيتما محبوبى قمر الزمان وما فعله من العفة عن هذه الصبية فهذا من كمال محاسنه، فانظروا كيف رأى هذه الصبية وحسنها وجمالها ولم يعانقها ولم يلمس بيده عليها بل أدار ظهره إليها ونام فقالا قد رأينا ما صنع من الكمال فعند ذلك انقلبت ميمونة وجعلت نفسها برغوثا ودخلت ثياب بدور محبوبة دهنس ومشت على ساقها وطلعت على فخذها ومشت تحت سرتها بمقدار أربعة قراريط ولدغتها ففتحت عينها واستوت قاعدة فرأت شابا نائما بجانبها وهو يغط في نومه وله خدود كشقائق النعمان ولواحظ تخجل الحور الحسان وفم كأنه خاتم سليمان وريقه حلو المذاق وأنفع من الترياق"[٢٤].

وإذا كان السارد/ العيشونى في "الضوء الهارب" ينجذب بالأفاعى والثعابين ويربط بين التواءاتها وإيقاظ الرغبة في جسده وخياله، كشكل من المحاكاة والكتابة غير المصرح بما تعنيه بشكل مباشر، والمضمر في النص وسروده المتخيلة، تغدو الحية بمثابة العضو التناسلي، وما يترتب عن هذا الإيهام من قصدية وخلفية

جسدية واستيهامات جنسية، فإن الراوى في ألف ليلة وليلة، بمستوى ودرجة من الحكى المحتفل ب "كيانه" السردى الباذخ، يجعل من البرغوثة / الحشرة بعد أن كانت جنية "كائنا" وفاعلا سرديا مولدا ومحتفيا بالرغبة والجسد، عن طريق اللذغ و"المشي" فوق الساق والفخذ والسرة، وهذا ما يفيد اللمس والمداعبة، واستنهاض "بدور" من عالم النوم/الموت، لترتمى مباشرة في عالم الرغبة واللذة، وهى الصبية الحسناء والجميلة، التي ترى "قمر الزمان" الشاب الجميل بدوره، كدليل على تشابك الرغبة، وتكثيف اللذة، التي تقود إليها أجزاء من جسد "قمر الزمان"، حيث إن الفم مصدر للريق والترياق والذوق أى بالجملة الرغبة.

وفى تصعيد حكائى آخر، تخاف الملكة "بدور" من الفضيحة، حين تكتشف أنها ترقد الى جانب شاب في فراش واحد، لكن عندما نظرت إليه ورأت دلاله وحسنه وجماله، لم تتردد في وصفه ب "الشاب المليح" و"القمر" والاعتراف بتمزق كبدها شغفا بحسنه وجماله، وتمنت لو تزوجته، لتتملى بمفاتنه، لكن انحباس الرغبة لن ينحصر عند حدود النظر، حيث سيتراجع الخوف من الفضيحة الى الخلف، وتستجيب الملكة "بدور" لنداء الرغبة، حين: "تطلعت من وقتها وساعتها في وجه قمر الزمان، وقالت له ياسيدى وحبيب قلبى ونور عينى انتبه من منامك وتمتع بحسنى وجمالي، ثم حركته بيدها فأرخت عليه ميمونة الجنية النوم وأثقلت رأسه بجناحها فلم يستيقظ قمر الزمان فهزته الملكة بدور بيدها وقالت له بحياتى عليك أن تطيعنى وانتبه من منامك وانظر النرجس والخضرة وتمتع ببطنى

والسرة وهارشنى وناغشنى من هذا الوقت الى بكره، قم ياسيدى واتكئ على المخدة ولا تنم فلم يجبها قمر الزمان بجواب ولم يرد عليها بخطاب بل غط في النوم، فقالت الملكة بدور مالك تائها بحسنك وجمالك وظرفك ودلالك فكما أنت مليح أنا الأخرى مليحة فما هذا الذي تفعله؟ فهل علموك الصد عني؟..."(٢٥).

بعد ذلك يصف الراوى علامات الحب لدى الملكة، ونظراتها الى محبوبها المتحسرة وخفقان قلبها وتقلقل أحشائها واضطراب جوارحها، وانسلاب عقلها وتأوهاتها وشهقاتها وغنجها، وهى تخاطب الحبيب والمعشوق، وتطلب منه أن ينهض من نومه/موته، دون أن يرد عليها، مما يدفع بها إلى تصور تخيلات عن ما ظهر لها أنه إعراض منه وإحساس بالذات أو نرجسية حيث تقول له: "مالك معجب بنفسك؟ وينضاف لهذا هزها له وتقبيلها يديه، مع الدخول في حالة عشق وتلذذ وانغماس في جسده، وهو نائم، حيث فتحت قميصه ومالت عليه وقبلت رقبته، ويشير الراوى بطريقة موحية أنها طافت بكل أنحاء جسده، فحين رأت أنه لا يرتدى سروالا، أطلقت العنان ليدها من تحت ذيل قميصه، وجست سيقانه، فأنزلقت يدها في نعومة جسده، ولم تترك موضعا من ذاته إلا وقبلته، وهذا ما جعلها تشعر بارتجاف قوى لفؤادها إلى حد الانصدا ع، وتدفق الشهوة والاشتهاء لديها، والرغبة المنفجرة قبل أن تتدخل ويتدخل الخاتم الذي نزعه من خنصرها وهى نائمة، ولبسه في خنصره، لتنزعه من جديد وتضعه في أصبعها، ليكون عامل اتصال وتواصل ووصال رمزى في الحياة والموت قبل أن تأخذه وتحضنه وتعانقه وتضع إحدى يدها تحت رقبته

والأخرى تحت إبطه وتنام بجانبه. وهذه المزاوجة بين الحياة والموت والخلود نعثر عليها أيضا في نصوص حكائية وروائية عربية مثل: كتابات نجيب محفوظ[٢٦]. يمكن أن نتتبع هنا حكائيا "مسار جثة"، وتفاعل الأحياء مع " المسار"، حيث نقرأ: " فانخلعت قلوبهم، ورقت أيديهم، وتلمسوا أطراف ثوبه بجزع، ثم ارتفعت أصواتهم بالبكاء، وتعاونوا على استخلاص الجثة من الرمال وقاموا بها في رفق، وكان صياح الديكة يترامى من الحارات والأزقة. وحث البعض على الإسراع ولكن لفتهم إلى وجوب ردم الحفرة، فخلع كريم جلبابه وفرشه على الأرض فطرحوا الجثة عليه، وتعاونوا مرة أخرى على ردم الهوة. وخلع حسين جلبابه فغطى به الجثة ثم حملوها، وساروا نحو باب النصر. وأخذ الظلام يخف فوق الجبل ويشف عن السحاب، وتساقط الندى فوق الجباه والدموع. وكان حسين يدلهم على طريق مقبرته حتى بلغوها. وانهمكوا في فتح القبر صامتين، والضياء ينتشر رويدا، حتى ترى للأعين الجثمان المسجى، وأيديهم الملطخة بالدم وأعينهم المحمرة من البكاء. وحملوا الجثة وهبطوا بها الى جوف القبر. وقفوا حولها خاشعين. وهم يضغطون جفونهم ليزيلوا الدموع التي تحول دون رؤيتها"[٢٧]. وقد شرح باختين في كتابه شعرية دوستوفسكي[٢٨]، فكرة الموت في روايات هذا الأخير، حيث يتعرض في عمله "أحاديث في مملكة الأموات" لأنماط متنوعة من تصرفات الأموات في أجواء عالم الموت، والتى أصبغ عليها الطابع الكرنفالي، كما يرى باختين، ويضاف الى ذلك الموقف أن إجراء "لقاءات في عالم الأموات" أصبح ظاهرة شائعة جدا في الأدب.

وهكذا يصور دوستوفسكى "مملكة الموت"[٢٩] التي تنبع منها أيضا الحياة، بأشكال مختلفة، حيث المرح المكشوف لدى المشيعين في المقبرة، ومشاهدة "الميت" لذلك، وتعرية الموت من خلال تصرفات وتجسيمات مغايرة. والتى يستند فيها دويستوفسكى إلى مصادر أدبية أوربية. كما يلاحظ باختين، مثل "حوارات الأموات" لكل من فينيلون وفونتينيل (الفرنسيين)، إلا أن إيقاع القصة وأسلوبها عند ديدرو تتخذ شكلا متميزا، وأحيانا تكون بروح الأدب الشهوانى في القرن الثامن عشر، حيث إن بعض الشخصيات الحكائية تعتبر أن الأعراف الاجتماعية "حبالا نتنة" ولا تعترف إلا ب "الحقيقة الصفيقة" أو الفاضحة وهى "الحقيقة" التي تعلنها رواية " الضوء الهارب" لمحمد برادة، ويعلنها ساردها العيشوني، ذلك أن الكثير من الأفكار والتيمات والصور العديدة المرتبطة بالجسد والرغبة واللوحة والحياة والموت والخلود، ظهرت عارية وحادة، وهذا ما يمكن أن ينطبق عليه وصف "الحقيقة الوقحة" بتعبير باختين، والتى تتضمن جرأة في التناول والتشخيص مثل تيمة الجمع بين الموت والحياة والجنس، وتيمة التشكيل، وتيمة الرغبة المتغلغلة في الذات والوعى والرؤية، والحياة المليئة بالمصادفات والمفاجآت والصدمات والتذكرات، وتصعيد هذه الحالات عبر الحكي.

هذا التصعيد والتكثيف تطرحه، بقوة أعمال دوستوفسكى[٣٠]، حيث تتنامى أجواء خاصة، فالإنسان البسيط يتصرف حتى في القبر بأدب ويتعامل مع الموت كسر من الأسرار المقدسة، في الوقت الذي تتخبط فيه الروح بين المحن والآلام لدى الأموات الفساق بناء على ما

يحدث فيما بينهم، ونموذج هذا الإنسان البسيط يقف ضد وقاحة الآخرين من أحياء وأموات ويبلغ النص ذروته الحكائية أو أوج شهوة الحكاية والجسد، كإحدى متغيرات النص وتحولاته وانتهاك الممنوع والمقدس، فالعيشونى لا يكتفى بعلاقات جنسية وإطلاق العنان لرغباته، خارج العرف والمؤسسة الاجتماعية أى الزواج، وهو يقيم علاقات متعددة وتجارب متنقلة، وهذا الانتهاك يتم إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وبنوع من التحايل والتواطؤ وتبادل الرغبات.

فلقاء فاطمة بالعيشونى لم يكن بدافع الفضول والمعرفة، كما لم يكن لقاء سطحيا، أو نتيجة المصادفة، وإنما رتبته وفرضته متخيلات الحكاية وعوالمها، وميولات شخصياتها المندفعة نحو الجسد رغم كل الإعاقات الثقافية والذهنية والاجتماعية، وملابسات الموت والحياة، ففى رسالة لفاطمة الى العيشونى تتحدث عن نشوء الرغبة لديها نحوه، وفى لحظة مجابهة بينها وبين أمها، على إثر اكتشاف "زواجها" أو ارتباطها بالداودى الموجود بالسجن دون علمها، وقد كانت ثمرة هذه العلاقة الطفلة ندى، وفى لحظة اللاتفاهم والخصام بين الأم والبنت تولدت لديها الرغبة، مثلما يخرج الموت من الحياة.

تقول للعيشوني: " لا أريد أن أكرر عليك ما تعرفه لأنك حكيته لى عندما زرتك ببيتك، لكننى أقول لك بأنها تحدثت عنك بإعجاب ولد لدى ساعتئذ، بذور الغيرة فقررت أن أنتزعك منها ومرة أخرى أتبين غرارتي". (الرواية ص١١٣).

ورغم أن فاطمة تحصر دافع الزيارة واللقاء في عامل "الفضول"

فإن باطنه يغنى عن منطوقه، فهى تسجل أن أمها غيلانة "امرأة ناضجة وعارفة بالأسرار" لكن كانت بواسطة الحكى عن علاقتها بالعيشوني، تستعيد ألقها المفقود، بل يمكن القول، إن لغة المتخيل في الرواية، وفى سياقات أخرى، تصبح "حكاية مضاجعة ومتعة" .

وهكذا فإن المتخيل الروائي يسعى إلى انتهاك القائم والمقدس عبر ثلاثة تحولات أساسية في الرواية.

التحول الأول: تجلى في قرار فاطمة بالانتقال الى العيشونى ليكون لقاء للحكى والاشتهاء المتبادل، واستعادة لحظات اشتغال الجسد بين العيشونى وغيلانة/الأم، والذى يتكرر مع العيشونى وفاطمة، التي اتجهت لمشاركة أمها في أسرارها وحميمياتها مع شريك واحد هو العيشوني، وتناول ما كان مشتركا من علاقة مشتهاة بين العيشونى وغيلانة وهو الحديث الذي تتلقفه فاطمة بنت غيلانة ب "حرارة" جسدية مثيرة بالتذاذاتها.

يقول السارد:

– " الكؤوس تملأ وتفرغ والضحكات تتوالى وفاطمة مستأنسة بالحكايات والنكت تتبادل نظرات دافئة مع العيشونى الذي استعاد مرحه وأخذ يعاكس الدحمانى ويمازحه. بدأت تحس أن غلالة وردية تنثر شفافيتها فتتحرك الأعماق وتغوص الذات في منطقة الأوهام لا يهم كيف حدث ذلك لا يهم تحديد مصدر النشوة والنزوح إلى عالم النزوة المشرقة.. فسهرة الليلة بخلاف سهرات أخرى عاشتها في هذه المدينة، تبدو مفتوحة على مفاجآت، على وعد بالمسرة تتفتح له المسام ويطرب الجسد" (الرواية ص٢٣).

ولم يقف الأمر عند حدود الإعجاب أو الاشتهاء والتملى بالآخر من بعيد، فكما عاشت غيلانة تجربتها الجسدية القوية والجموحة مع العيشوني، سارت على منواله فاطمة مع عشيق أمها، ومع هذه العلاقة ينتقل الحكى من وظائف الوصف والمتابعة، الى المعايشة حيث تصير الحكاية ومتخيلها بشخصياتها، هى دينامية الحكى وموضوعه.

– "وداخل سرير العيشونى ارتعش جسدها بقوة، بحرية، كأنما استرجع نوابضه المعطلة منذ أشهر. كانت تغرس أصابعها في ظهره تستحثه أن يغوص أكثر في بحيرتها الدافئة...وكانت أطياف غائمة الملامح تلوح لها وكأنها قدود مياسة في مهرجان الشهوة وقد تألق، مهيمنا، وجه أمها المهللة لما ترى". (الرواية ص٢٨).

وهى العلاقة التي تتخذ أشكالا أخرى للاستيهام وبلوغ اللذة، حيث الجسد يتحرك ويستخرج إمكاناته فمن الاستئناس وأوهام الذات الى المجامعة مع عشيق الأم[٣١]، الى تعرية الجسد وكشفه أمام الحضور، في تناغم مع غواية الذات وامتثال للعيشونى والأجواء الاحتفالية الباحثة عن المتعة الجماعية بالتعرى والمشاهدة الجماعية، وإن كان للعيشونى وفاطمة جاذبية متميزة، فعلى إيقاع الموسيقى ستتحرك فاطمة: " تلف وتدور وعيناها مثبتتان على وجه العيشونى المبتسم في فرح ظاهر، تمسك فاطمة بأطراف الفستان السفلية وترفعها قليلا كاشفة عن ساقين متناسقتين بلوريتين. تعليقات الاستحسان تبلغ سمعها فتزيد من تورد وجنتيها لكنها لا تنظر إلا الى العيشوني: له ولأجله تتعرى، فقد وعدها بأن يرسمها في لوحة

تخلد فتنتها، والفستان يعلو وهى تعلو معه كأن القاعة فارغة إلا منها ومن العيشونى ومن ذلك النغم الذي لا تدرى كيف نفذ إلى ما تحت جلدها وكيف فجر في جسدها كل هذا النزوان وزرع به سورة مجنونة تجعلها لا تميز حدودا بين الأشياء والبشر" (الرواية ص٢٨).

وفى كل هذا يتدرج المشهد في أوجه، تتراقص اللغة باتقاده وبذخه اللامتناهى ومعه يتمدد السرد الروائي، وتتمدد الكلمات والجمل والقاموس التعبيرى والبلاغى المنتقى بعناية خاصة، حيث تصبح الكلمة ذاتها ينبوعا للذة والإيحاء.

– "عارية تقف كما تلقفتها يد القابلة عندما هلت على هذا العالم انقطعت الموسيقى والأصوات وران صمت غير منتظر، العيشونى يتابع بعينيه تأثير الجسد الفاتن على الوجوه الشرهة المتضبعة. بدأ بالتصفيق فتبعه الآخرون وانطلقت صيحات الإعجاب المحتبسة، ولم يلبث أن أشار إلى فاطمة بأن تكمل ما بدأت" (الرواية ص ٢٨).

وهكذا يصور السارد جسد فاطمة، وهى تؤدى وصلات الرقص، بحركاته المتعة، وبالخفة والرشاقة، وهى ترفع ذراعيها نحو السماء، ويغادر جسدها الأرض، وتجدف بذراعيها وساقيها، وكأنها تسبح في الهواء، ومعها لم يقاوم الرجال تلك المتعة في مقابل امتعاض النساء الحاضرات، كل ذلك يأتى في لحظات حلم وهو ما يفسره العيشونى أنه اكتشاف لمجموع تفاصيل شخصية بما فيها تلك الجوانب التي لم تحكها غيلانة لابنتها فاطمة.

هذا الانتهاك للمحرم يسترجع ويتماهى سرديا وحكائيا وجماليا مع الماضي، ويستحضره وهو ما يظهر في إعادة إنتاج متجدد

وحيوى لعلاقة العيشونى بغيلانة، ثم العيشونى بفاطمة، بشكل متبادل، يضمن أيضا حقوق علاقة غيلانة بالعيشونى وابنتها، وعلاقة فاطمة بالعيشونى وأمها، حيث يحكى الجسد بأكثر من وصف وتعبير ولغة ووضع، وهى استعادات متوالية الحياة، وتجديدات لقيمها، وتماهيات مستمرة، ومساءلات دائمة، ومقاومات لبذور الموت والاستكانة وخصوبات متوالدة.

– "معها كل شيء يمتد، يتوالد، فتأخذ الرغبة المتوارية تنتعش وتنبش القشر الميتة لتزرع فيها شوق الشهوة ولذة الإبداع والتحقق خارج الذات يتلاشى من ذهنه كل شيء: السن، التجربة، الحبوطات، ملالة التكرار..." (الرواية ص ٣٠/٣١).

– "تستيقظ بأعماق العيشونى تلك الرغبة الشرهة تجاه الحياة، على إيقاع حضور فاطمة الى جانبه ودغدغتها لجسده وأحلامه. لكن أى شيء يوقظه هو في نفسها؟ لم يسأل، أحس أنه لا يجسر على ذلك" (الرواية ص٣١).

– "ينظر الى فاطمة المتمددة الى جانبه ويتابع لملمة شظايا الرغبة، وهى تتجمع عبر غلالة الافتتان والاندفاعة القلقة والامتلاء الداخلي" (الرواية ص٣١).

وهكذا فإنهما، في كافة أشكال التماهى والاستيهام، يوقظان متع الجسد وتلاوينه دون اختباء أو خوف من الممنوع، لكنهما لا يترددان في تجريب "الحيل" والطرق التي تفيد في استنهاض الأشياء والعلائق والأحاسيس، تخيطها اللغة والإيقاع واللوحة والرقص والجسد والحركة، والتعري، وكأن متخيل الرواية يشكل خطابه، فيما

ينقله ويحكيه من لغة الجسد.

" ذبذبات مبهمة تهمهم بأصوات لاتبين إلا أنها بليغة خارج اكتمال التشكل وخارج التلفظ... وفاطمة تبدع لوحتها الآن: فعبر الحركات المحمومة تسند ظهره الى خشبة الفراش وتدس ساقيها حول جذعه بينما ساقاه تتفرجان لاحتوائها...والهمهمة تستبين قليلا ثم تغيب: "ديالي" اعطينى ديالي...ألعزيز...ديالي...كله ألعزيز ديالي...أنا ...آه...ياك؟ ديالك..ديا..." (الرواية ص٣٨).

ويتابع السارد وصف هذه "الوجبة الجسدية" التي ترفع الحصار عن الجسد والذات المختفية خلف المواضعات الاجتماعية وهواجس فهم العالم، وأشكال الرقابة و"الوسواس" الاجتماعى الذي يقلق الشخصيات الروائية في "الضوء الهارب".

– "وعبر الهذيان والعيون الغائمة والحركات المتناغمة والجسدين المتشابكين، كانا يبدوان لمن يطل من الشرفة البحرية الزائر يأتي، مثلا، من مملكة الماء الغائصة في أعماق المحيط الأطلسي، أنهما في لحظة صلاة، منفصلان عن الزمان والمكان، راحلان نحو أصقاع ضياؤها لا يخفت، لا يغيب" (الرواية ص٣٨).

وكأن السارد ينتهك المحرم لكى يشيد من بين ثنايا هذا الانزياح مقدسا آخر وحالة صوفية نادرة، فالتحام الجسدين هى لحظة صلاة مبجلة، وانفصال عن الزمان والمكان، أى الخروج عن المعتاد ووطأة الواقع.

فهو تحول، إذن، وانتقال من داخل ذات الحكاية، فعلاقة فاطمة بالعيشونى هى جمع غير مباشر للأسرار والأحاسيس واللذات بين

كائنات روائية، لا تستطيع في الواقع أن تبوح ما تعايشه في المتخيل الروائي، الذي يواجه بكل إقدام، المسكوت عنه بل يقدمه كعالم سردى متآلف منسجم متصالح مع ذاته وموضوعه، عاشق لحكاياته وعوالمه المحمومة، حيث لا ترى في ذلك شذوذا أو تطرفا أو "وقاحة" أخلاقية، ويتكلف السرد الحكائى بتعرية انتشاء النص، كما ينتشى الجسد بحضوره وكشوفه المرتبطة بجمالية المتعة، أى أن مبدأ التحول يبدأ وينتهى عند الجنس كمحول ومحول في عملية توفيقية للممكن والمستحيل، وبذلك فإن أدبية هذه الرواية تكمن في "جسديتها" ومفارقاتها الكبرى.

فهل يمكن القول أننا أمام رواية "داعرة" و"فاجرة"، وهو نمط من الروايات ساد أيضا في أوربا. كما أن التراث العربى الإسلامى يتضمن في إرثه الأدبى والحكائى والتاريخى ومتخيله الاجتماعى مثل هذه الأشكال "الداعرة".

بل إن بعض الأعمال تختزل قرونا من "تاريخ" أصناف الرغبة وحوافزها، وما ينشأ عنها من علاقات أخرى، من أزواج مخدوعين ونساء في المتناول، وبكارات ضائعة، ورغبات الخدم والقيان، والتنكرات النسائية الماجنة[٣٢].

٤-٢- انتهاك المحرم والأسطورة :

فى هذا الجانب لا يتحدث الراوى عن علاقة جنسية بين شخصيات محددة، وإنما يجردها ويعممها باللجوء إلى الأسطورة، واستحضار شخصية واحدة لها ما يمكن أن تدلى به مستندة إلى آثار التاريخ والكتابة وهى "جوستين" في "رباعية الاسكندرية" كما

يتذكر السارد، يقول عنها: "ضبطت حياتها على إيقاعات البحر استبطنت مده وجزره، جعلت النزوة هاديها إلى الحب، وأسلمت الجسد لأتون الجنس عذبت العاشقين والمشتهين، حولت الطقوس والقيم، وأقامت طقسا واحدا أحدا، الشبقية المطلقة والمضاجعة الجماعية بعيدا عن قيود العلائق الاجتماعية ومواضعاتها" (الرواية ص٨٨).

فكما يبدو، فإن الانتهاك يأتى عن طريق الجنس المتمثل في المضاجعة الجماعية و"بطلته" "جوستين" دون ذكر أسماء آخرين، أى أن ما يهم هو الفكرة وشكلها ومضمونها كممارسة وكاعتقاد يتغيا الانفلات من كل القيود والضوابط الصارمة والانضباط الاجتماعي، وهو ما يخلخل التفكير ومسألة التعاطى مع الوجود والحياة بصفة عامة، وهى التي جاءت في صيغة أسئلة تروم معرفة أعماق هذه المضاجعة الجماعية يقول: "صورة نارية أم نورانية تلك التي كانت تسكنها وتقود الدم في نسوغها؟ التحقق المستحيل هو ما كانت تبتغيه، والآخرون من حولها منتشون بحبهم المستحيل لها، لكن ساعة الانحدار تقودها - يا للوهم الكئيب - إلى الالتحاق بأحد الكيبوتزات لتعطى معنى لحياتها. وهاهى تطل علينا بيديها المخشوشنتين، بملامحها المرتبكة تحت تأثير الزمان، وبجسدها المترهل الذي كأنه لم يتمايل قط عند هبوب النسيم. (الرواية ص٨٩).

ويتوجه إليها بالسؤال قائلا:

- "هل يحق لنا، يا جوستين، أن نسأل: ما الغرض من الحياة ؟ أم إن الحياة تحقق بنا أغراضا نجهلها باستمرار ؟" (الرواية

ص٨٩).

والأسئلة الموجهة الى "جوستين" كشخصية، لا تشارك في الرواية، إلا بعد استدعائها من طرف السارد، أسئلة تقصد الذات وكينونتها، مقرونة بتيمة الانتهاك، والخرق الذي تشرف عليه هذه المضاجعة الجماعية، لاكتشاف مكامن الجسد وأنواع تواصلاته ولغاته ومميزاته، وهو ما يدفع بالنص الى أبعد "متاهاته" و"شطحاته" الحكائية حينما يتعدى حدود الانتهاك في معناه الضيق والملموس، الى سن الأعراف وعلائق موازية لكل ما هو موجود.وتقدم، في هذا الصدد، الحكايات الجنسية الروسية، صورة المضاجعة في شكل تواز معكوس، وهو ما نجده في أغاني الأعراس، لكن وكما يشير جاكبسون[٣٣] فإن البناء المجازى لا يبرر، وإنما يحفز مجازات الحكايات وغواياتها، لإغراء الفتاة، أو لكى تجعل من المضاجعة تأويلا تمنحه الحيوانات لمضاجعات بشرية غير مفهومة لهذه الحيوانات.

٥-٢- المزج بين الحلم والواقع :

إن عامل الانتهاك الذي تقوم عليه الرواية، يتعدى كونه موضوعا روائيا، كبنية متمكنة من أدواتها في "الضوء الهارب" حيث لا "تتأدب" مع النص وشخوصه إن لم تكن تحثهم على عدم الانصياع، لما يمكن أن يضعه النص من خطوط حمراء ويسرده وفق منطق خاص ومتداول، حيث تتعدد طرق الانتهاك، من علاقة العيشونى بغيلانة (القائمة أساسا خارج مؤسسة الزواج)، الى علاقة العيشونى بابنة عشيقته فاطمة، أى أنه عاش تجربتين، مع الأم، وابنتها، كل علاقة

على حدة، وفى فترات زمنية مختلفة، ويبقى الرابط بينهما العلاقة الدموية، وهذا ما يحرمه الدين، بمعنى أن النص وشخوصه، ينتهكون قوانين مقدسة، وهو ما سيتم تحويله الى مستوى عال من الإفصاح عن "خروقات" الذات، بالجمع بين الأم غيلانة/ وفاطمة البنت في علاقة جنسية مباشرة مع العيشوني، أى من انتهاك ثنائى محصور الى انتهاك ثلاثى شامل بواسطة "تحايلات" النص و"حيله" حيث يلجأ الى آلية الإيهام والمزج بين الحلم والواقع لتمرير صور من الحياة المتمردة أو المشمولة بالصمت، والتى تضفى على متخيل الرواية شرعية ومشروعية نصية على الأقل: يقول السارد: " غفوة، مشاهد من عالم آخر بددت الكآبة والفسول: على وجهه قناع من البلاستيك الشفاف الذي يحمله الغواصون، وعلى ظهره أنبوبة الأوكسجين وفى رجليه سعفتا الكاوتشو المسعفتان على السباحة طويلا بأعماق البحر... وإلى يمينه وعلى يساره غيلانة وابنتها فاطمة ترتديان في نفس الطقم وهم جميعا يتقدمون في انشراح نحو المحيط، يغوصون نحو الأعمق فالأعمق بسرعة مذهلة" (الرواية ص٨٩).

وهذه الرغبة ذاتها هى التي تستبد بغيلانة، وتشرعنها، فاعلة فيها لا متفرجة على صورها، حيث لا تكتفي، مثلا بالمشهد ومعاينته كمجال للإثارة، وإنما هى منخرطة في أجواء هذه المضاجعة: "لم أكن محظوظة فوق الأرض، هنا اكتمل ما أتمناه، أن نعيش سوية في تآلف ومسرة بعيدا عن كل رقابة، لا يضيرنى أن تصبح ابنتى عشيقة لعشيقى في ظل شريعة البحر، غير أننى أوثر أيضا الاحتفاظ بشبابى لأنعم بحب العيشونى " (الرواية ص٩٢).

فى هذا الإطار، يمكن الإشارة الى مقارنة بخصوص الصراع بين الأنا والهو، والإخلال بالعلاقات الاجتماعية، ولتوضيح هذا التعارض، يذكر فرويد[٣٤] مثالا حول شابة تعشق زوج أختها وهى الفكرة التي تؤدى الى تحفيز عملية الكبت، التي تسببت في آلام هستيرية، وهذه الأفعال الهستيرية المرتبطة والناتجة عن عشق زوج الأخت، هى بمثابة جموح الرغبة الجنسية، بإزاحة الزوجة الأخت التي هى في حالة احتضار، مع أخذ تغيير الواقع بعين الاعتبار الذي يكبت إشباع الرغبة الجنسية، وما ينتج عن ذلك من فداحات نفسية وكأن الرواية هى شبكة من نسق الغرائز والرغائب الجنسية الواعية وغير الواعية.

لكن هذا لا يعنى أن القراءة النقدية للرواية، ينبغى أن تحسم فيها المفاهيم التحليلية النفسية، إن المقاربة النقدية لا تقف عند هذا المستوى، إذ يمكن أن يسرى على "الرغبة" ما ينطبق على مجالات روائية متخيلة أخرى، في هذه الرواية أوغيرها، فما يهم بالأساس هو ديناميات وقوانين وبنيات النص المتغيرة، فالتحليل النفسى يقوم على الطابع المزدوج في استقصاءاته عن طريق البحث عن إوالية الفاعلية النفسية، ثم الكشف عن المعنى النهائى للأشكال الخارجية، وفك رموز الشفرات، التي تجعل من تفسير الأحداث والأماكن ملتقى للأعضاء التناسلية أو الجسد الأمومي.

إن هذا ما تنشئه رواية "الضوء الهارب"، فتحولات الجسد ليست مقتصرة فقط على الرغبة، فعن طريق هذه الانتهاكات يعلن النص عن بنياته، فإذا كان الخروج عن المألوف في روايات عربية وأوربية

أخرى، يتجلى في "الثورة" على قوانين العقل، على هذا النحو أو ذاك، وتجسيد بنيات مغايرة خارقة ومرعبة وفريدة ومثيرة للتوتر لدى الشخصيات الروائية والقارئ: فإن غرائبية وعجائبية " الضوء الهارب" تكمن في الانتهاكات المتسلسلة للاعتقادات الاجتماعية والأعراف والممنوعات، بواسطة اللغة، التي تتمرد على قانون الطبيعة الاجتماعي، وهى غرابة ليست مستحيلة، لكنها صادمة للعرف والعقل، خالقة للتوتر، منتجة للدهشة والتساؤل وردود الأفعال، مرتبطة بأحاسيس الشخصيات المسرودة أو الساردة، أو تلك التي تقرأ الرواية، وليس فقط بتلك الوقائع المادية الجسدية حيث تتماثل الرغبات للتلاحم والتداخل والتماس.

وهذا ما يمكن أن نصادفه في نصوص روائية أخرى، ففى قصة لإدغاربو[٣٥]، يصل السارد إلى منزل صديقه "رودريك أو شر" بدعوة منه. لأن "رودريك أوشر" كاهن مرهف الإحساس وعصبى يعشق أخته المصابة بمرض فتاك، وبعد موتها، لم يوارها الصديقان التراب، وإنما وضعا جثمانها داخل سرداب في المنزل، وإذا بأصوات، بعد أيام تسمع، على إثره ينهض "رودريك أوشر"، وبعد انفتاح الباب تنتصب الأخت على العتبة، حيث يرتمى الأخ والأخت في أحضان بعضهما ويهربان هالكين، أما السارد فيهرب من المنزل، ليراه يسقط في المستنقع المجاور.

ويرى دوستوفسكى أن ادغاربو يختار الحقيقة الأكثر استثناء، ويضع شخصياته في "مآزق" ومواقف استثنائية ذاتيا وموضوعيا.

وبدوره فإن محمد برادة يحكى عن الاستثناءات في الحياة

الإنسانية والطبيعية أو "شذوذ الحكي" كما يسميها جينيت(٣٦)، وهي "التجارب القصوى" والتى نجدها في نصوص أخرى لادغاربو وغيره، حيث إثبات الحسية وانغماس الرهبان في اللذة عبر الانتهاك والتجديف، وهو ما يتسلل إلى ميولات الشخصية الدينية في "الأخوان كارامازوف" لديستوفسكي"(٣٧) وإن بشكل متستر.

وفى مخطوط معثور عليه في سرقسطة، يستشهد به تودوروف(٣٨)، يشير إلى هذا التعارض، حيث إن الشيء الذي يمنع الأختين من تسليم ذاتيهما لألفونس، هو القلادة التي يحملها والتى أعطتها له أمه، وهى القلادة التي تضم قطعة من الصليب الحقيقي، وهو ما لا يتوافق مع الرغبة الجنسية، فالأم هنا نقيض للجسد، ورمز للمقدس. ولذلك كان على البنتين التخلص من القلادة، هدية الأم، لمضاجعة الشخص المعني.

وفى وضع آخر، يتذكر الأسقف ما كان يفعله بثدى أمه، في تناقض مع الأسقفية أى عدم النظر إلى المرأة بوصفها موضوعا للرغبة.

وفى نصوص سردية أخرى تبرز الأم كحائل بين الابن والحب الذي يتطلع إليه، حين تهيمن صورتها على ما يمكن أن يقع من رغبة، والتى تتعارض مع وجود الأم وحمايتها، وأى اندفاع لهذه الرغبة سيدفع إلى نسيان الأم.

أى لكى لا تندرج العلاقة مع المرأة في إطار المدنس، لابد لها أن تأخذ شرعيتها ومبرر وجودها من الأم، وأن تكبت وتراقب أموميا عبر ما تختاره وتقبله وما ترفضه من علاقة وشرعية جنسية.

إلا أنه في "الضوء الهارب" لمحمد برادة، لا تحول الأم المقدسة أمام ممارسة العيشونى لرغباته بكل ما يتيحه الجسد من إمكانيات، وإن كان يتحاشى ذكر ما يمكن أن يربط بين أمه والرغبة لديها، الغائبة والمعدمة بالكامل، حيث لا يتعرض لما يمكن أن يكون حميميا مرتبطا بالحياة لديها، ويتناسى ويتجاهل أصلا أن تكون مثل باقى الكائنات من حيث اجتياحات الرغبة للذوات.

ولعل هذه التحولات للرغبة والجسد، هو ما اعتبره تودوروف(٣٩) مؤشرا للرواية العجائبية ضمن إواليات موازية، لكن كثافة هذا الحب عادية بالنسبة للكائن الإنساني.

وهذه الأنماط من العلاقات الجنسية لا تنتمى الى عوالم ما فوق طبيعي، وإنما لما يمكن أن يدخل ضمن "الغريب" المجتمعي. ذلك أن انتهاك الممنوع يشكل إحدى المتغيرات في العديد من النصوص التراثية والروائية، فلدى برولت (جلد الحمار)، نجد الأب المجرم العاشق لابنته، يعشق الراهب أمبروسيو شقيقته أنطونيا ويغتصبها ثم يقتلها، بعد اغتيال والدتها، وفى حلقة باركيا روخ، كما يورد تودوروف(٤٠)، يكاد عشق البطل لابنته أن يكتمل. أما ألف ليلة وليلة، فتتضمن أمثلة من العشق بين أخ وأخت: (قصة القلندرى الأول) وبين أم وابنها (قصة قمر الزمان)، وذلك عبر الإيحاء.

وكذلك السحاق فهو متغير من تحولات الجسد، التي غالبا ما يتناولها الأدب العجائبى أحيانا بنوع من الالتباس والغموض.

ولعل تحولات الجسد الذي هو من متغيرات الرغبة، تظهر في الشكل الأكثر تمثلا في الحكايات التراثية، وهو المضاجعة الجماعية

والثلاثية، كما رأينا في علاقة العيشونى بغيلانة وابنتها، وفى ألف ليلة وليلة(٤١) يعيش القلندرى الثالث مطمئنا مع نسائه الأربعين. وفى المخطوطة المعثورعليها في سرقسطة يسجل تودوروف، فى كتابه المشار إليه سابقا، أن هرفاس ينام في فراش واحد مع ثلاث نساء، الأم وابنتها.

وبالنسبة لعلاقة ألفونس(٤٣) بزبيدة وأمينة، هى ذات طبيعة سحاقية، لأن حياتها كانت مع بعضهما البعض جنسيا قبل لقاء ألفونس، وهو الحب الذي يكتسى طابع ارتكاب زنا المحارم، فأمينة في القصة التي ترويها تتحدث عن شبابها باستمرار، وما تسميه ب "انحرافنا" و"شقاء عيش الواحدة دون الأخرى" و"رغبة" الزواج من نفس الرجل حتى لا يقع الفراق، وهو الحب الذي يجمع بين الثلاثة دون أن تتصل أية واحدة منهما بالحبيب منفردة.

وهذا ما نشهده مع باشيكو(٤٤) الذي يقاسم إنيزيل وكاميل السرير الواحد، فكاميل هى أخت إنيزيل، وأم كاميل هى الزوجة الثانية لوالد باشيكو أى ما يماثل أن كاميل أمه، وإنيزيل خالته.

كما تقدم هذه المخطوطة متغير الرغبة السادية، حيث إن الأميرة مونت سالرنو(٤٥)، تحكى التذاذاتها الآتية من تعذيب نساء ومعاقبتهن بالقرص وغرز الإبر في أذرعهن وأفخاذهن، وفى مشاهد أخرى يصف السارد ابتهاجات سادية قاسية، إذ أن الأميرة الطيبة، كما يصفها السارد كذلك، كانت تخشى وطأة الفراغ، ولذلك فإن كاراتيس أى الأميرة كانت تتعمد إفراغ صناديق ملآى بالعقارب والأفاعى عن طريق مستخدميها المخصيين، تحت النساء الجميلات

المدعوات، وحينما كانت تلاحظ الأميرة اقتراب النهاية تبدأ في اللهو بتضميد بعض الجراح بترياق مثير من إبداعها.

إلى غير ذلك من المشاهد التعنيفية والتى تولد اللذة لدى من يصدرها ويمارسها، مع أنها تتضمن أفعالا قاسية، وكثيفة الهجوم، إلى حد، مثلا، أن يقتلع الوحش جلدة امرأة ويفصل أعصابها، ويعريها، ويعزف عليها مثل آلة موسيقية، وحينما لا يأتى الصوت الذي يلتذ به، يغرس أظافره فيها..الخ.

وقد يصدر هذا العنف من خلال الكلمات والملفوظات، في تمفصل صياغات معينة، وليس في أفعال بذاتها. ولعل طبقة العنف اللفظى قد تتشابه وتتطابق مع تحققات سادية أخرى، والقارئ بدوره لا يسلم من هذا العنف اللفظي، وقد لا يتوخى هذا العنف تحديد ملامح شخصية روائية، وإنما يساهم في تلوين أجواء الحركة وتحولات الذات والإحساس، وتحولات النص كذلك في تيماته وبنياته اللسانية.

وقد تلتقى كذلك الرغبة بالموت، كما تجلت في "الضوء الهارب"، وكما نعاينها في نصوص كثيرة، فمعادلة الحياة والموت، والحب الجنسى والقتل، معادلة صعبة، بتحاورها وعلائق التبادل التي تطفو إلى السطح.

٦-٢- التماهى وتلونات الجسد :

وفى " الضوء الهارب " ينتقل السارد عبر كل محطات التجريب القصوى، لتلونات الجسد الواحد، وهو ما تخضع له شخصيات الرواية، التي تعيش وتحيى وفقا لما تمنحه هذه المتغيرات من سيرورة نصية واستمرارية وجودية، فمن العلاقة الجنسية تحت مظلة مؤسسة

الزواج، إلى علاقة الجنس الأحادية خارج الإطار السابق، إلى العهارة والتعهر، وتعدد العلاقات الجسدية، بين مختلف الجنسيات، إلى الاستيهامات الجنسية، الى التماهى مع الذات وذوات أخرى، وحتى الأشياء الموحية مثل اللوحة والتشكيل، إلى العلاقات العابرة وعلاقات الحب والعشق، إلى مضاجعة الذات، ومضاجعة الكتابة، والعالم، وكأننا في رحلة بلا حدود، والتى تصل إلى الجمع بين الحياة والموت والجنس، وانتهاك الممنوع بإقامة علاقة عشق جارفة بين الأم وابنتها منفصلتين، قبل الجمع فيما بينهما، في مضاجعة جماعية، من تصميم الذوات وضدا على رقابة المجتمع والمؤسسة والواقع، يقول العيشونى في مذكراته: " كل شيء يبتلعه هذا الإحساس العارم والمضاجعة لن تطفئ ما يستحوذ علي، لأن الرغبة مقترنة بالتفكير في الطقس المصاحب لها، وفى علاقة الجنس بالحياة والموت والوحدة والتواصل ... منذ تجربتى مع غيلانة ثم كنزة تحول الجنس لدى الى طقس ضرورى لتحقيق التوازن والاستمرار، أو بالأحرى الحصول على يقين آخر مغاير للموروثات، يقين يقوى وهم الحرية وامتلاك اللحظة هنا والآن " (الرواية ص١٦٦٣).

ويظهر كذلك هذا الانصهار الجماعى كموروث تخيلي، كمساءلة للذات في استعدادات العيشوني.

"أثناء إقامة فاطمة، ابنة غيلانة معي، كنت متحيرا من أمرها، تقتحم حياتى بوصفها ابنة عشيقتى غيلانة، وتتصرف بنضج وحساسية جذابتين، وتذيقنى من شهوات الجسد ألوانا...ثم ترفض أن تحدثنى عن حياتها " (الرواية ص ١٦٧).

ويضيف العيشونى مؤكدا وقائلا: " بعد افتراقنا، ظللت أفكر أمدا طويلا في زمنى من خلال غيلانة، ومن خلال ابنتها فاطمة، أحسست كأننى أوجد خارج الزمن المألوف، توهمات، جرى وراء لحظات تجدد المتصرم المنتهي، الواقع في قبضة الاستنزاف. لكن لا مفر، أدرك الآن أن البلى آت، خطواته كاسحة لا يقوى على ردها توهم، أو مسرة أو ابتداع لأشكال وعوالم مجنحة " (الرواية ص ١٦٨).

ويتحدث عن هذا الانفصال بجرح عميق، فليس هناك ما يحرج العيشوني، أو يدفعه إلى الندم عما "ارتكبه" من خرق للمحرم أو التكفير عن خطاياه، بل يسعى الى استعادة تلك العلاقة الجماعية بينه وبين عشيقتيه: الأم وابنتها

- " أنا بعيد عن غيلانة بعدها عن ابنتها، وهما بعيدتان عنى بعدى عن حركة الموج التي تطالعنى كل صباح من هذه الشرفة. كل شيء يؤكد بدهية هذا الانفصام، فكيف أستمر أزعم للنفس بأن هناك أفقا للتجمع والالتقاء " (الرواية ص ١٦٨).

لينتهى العيشونى الى تفويض أمر التلاحم والتماهى والالتقاء وتجديد الكيان الى متخيل الكتابة والروائى الذي يمكن: " أن يجعل فاطمة هى نقطة الانطلاق، وذلك عندما تقرر، بعد رحيلها الى باريس أن تكتب شهادة بعنوان " أنا وأمى وعشيقها " تحكى فيها تجربتها في مغرب ما بعد الاستقلال، وتستعين بمذكراتى لتبرز لا فروق بين تأملات رسام نوستالجيه ووقائع خشنة عاشتها غيلانة مثلما عاشتها هي... " (الرواية ص ١٧٥).

وتوجد صور متعددة الأشكال لهذه التماهيات الجنسية في ألف

ليلة وليلة[٤٦٦]، كتراث سردى حيوي، حيث الشخصيات لا تشاهد ما يجري، بل تعانى وتنخرط فيه، كانت آلاما وأحزانا أو أفراحا والتذاذات جسدية وروحية.

لنرى كيف تنظر الأم الى ابنها قائلا: " ولما أتى الليل طلبته أمه فلم تجده فضاقت عليها الدنيا باتساعها ولم تلتذ بشيء من متعها ومكثت تنظر أول يوم وثانى يوم إلى أن مضى عشرة أيام فلم تر له خبرا فضاق صدرها وبكت ونادت: يا مؤسسى قد هيجت أشجاني، حيث فارقتنى وتركت أوطانى ياولدى من أى الجهات أناديك"[٤٧] ونلاحظ كيف تقرن الأم - ومعها الحاكي - تعابير مثل الأنس- الالتذاذ – المتاع التهيج بغياب ابنها وفراقه.

وفى متغير آخر، يتبادل الغلام الشعر مع أخته الجارية، وكأنها تتغزل به وهى تنشد أشعارا ينوب ظاهرها عن ما يرقد بين ثنايا الكلمات المنظومة، حيث تخاطبه بما يلى :

فلا تترك الأعداء تملك مهجتي

وتأخذنى قهرا وتأسرنى غصبا

ولست وحق الله أبقى ببلدة

إذا لم تكن فيها وان ملئت خصبا

وأقتل نفسى في هواك محبة

وأسكن لحدا فيه أفترش لحدا

ويجيبها قائلا :

... يا أختى اسمعى ما أقوله وما أوصيك به، فقالت له: سمعا وطاعة، فقال لها: إن هلكت فلا تمكنى أحدا من نفسك، فعند ذلك

لطمت وجهها وقالت: معاذ الله يا أخى أن أراك صريعا وأمكن الأعداء مني، فعند ذلك مد الغلام يده إليها وكشف برقعها عن وجهها فلاحت له صورتها كالشمس من تحت الغمام فقبلها بين عينيها وودعها"[٤٨].

فالرغبة تتسرب عبر مسارب اللغة والتواءات وحيل الحكى وبنياته السردية، حيث الحكاية لا تصبح فقط متخيلا للشهوة، وإنما هى الشهوة ذاتها فالحوار يجرى بين الأخ وأخته، مثلما يجرى بين عشيقين متحابين.

لنتمعن كيف تتوجه الجارية بالحديث الى أخيها، وهما في لحظة صعبة تهدده بالموت، إذ اختارت الشعر لتبليغ رسالتها، فهى لا تريد أن يمتلك أحد، غير أخيها، قلبها قهرا، واغتصابا لهذا الحب، بل إن الحياة لديها لا معنى لها بدون أخيها، إنه الموت بذاته، الذي لا يمكن استبداله بخصوبة الأرض، إنه الحب والهوى، الذي لا يمكن تعويضه، وقد لاحظنا صيغ الامتزاج والتداخل في حكايات ونصوص أخرى بين القتل/ الموت، والحياة، والعشق/اللذة، وهذا ما يدفع بالأخ إلى ترك وصية له لأخته بعدم تمكين نفسها (أى أخته) من قاتليه، بل يبدو وكأنه لأول مرة يرى محبوبته، وهو يزيل الغطاء عنها، ويشبه صورتها المتألقة بالشمس، في إشارة إلى انبهاره بجمالها، قبل أن يقبلها بين عينيها ويودعها، وهو ما سترد عليه بقبلات أخرى بين عينيه أيضا، حين أحست بالانتشاء وهى ترى انتصاراته، كما ستأتى له بالمدام، بعد ذلك. وفى موضع آخر تتحول الحكاية إلى موضوع اللذة .

" ثم أن الملك قال لشهرزاد: أشتهى أن تحكى لى شيئا من حكايات الطيور"(٤٩) فالحكاية، كما يبدو، مرادفة للرغبة.

وفى حكاية دنيا (ابنة الملك)، وتاج الملوك، والوسيطة العجوز، قامت هذه الأخيرة بجميع المحاولات للجمع بين المتحابين في معادلة بين الفعل ونقيضه، بين اندفاع الرغبة، والتحايل على الممنوع بواسطة لعبة التخفى والتقنع بزى النساء، أى أن الحكاية تحول الجنس أو النوع، على الأقل في مظهره، لإتيان العشيق بما يرغب، وحتى العجوز، فإنها وهى تواجه الحراس/الرقابة فإنها تشتهى من يقتلها، ليتضح هذا التلازم بين الرغبة والموت أو الموت والرغبة التي لا تقاوم، المحرك الحيوى لبنيات الحكاية.

وحين يلتقى تاج الملوك بدنيا، تتحول الحكاية إلى مصدر للذة والجمع بين الجسدين " فلما رأته عرفته فضمته إلى صدرها وضمها إلى صدره ثم دخلت العجوز عليهما وتحيلت على صرف الجوارى ثم قالت السيدة دنيا للعجوز: كونى أنت بوابة ثم اختلت هى وتاج الملوك ولم يزالا في ضم وعناق والتفت ساق على ساق إلى وقت السحر"(٥٠).

لكن تحايل النص، وتحايل كائناته، لم يحل دون تدخل المخالسين والرقابة المتمثلة في الأب والأنا الأعلى، بعد أن تم ضبطهما متعانقين في فراش واحد، وهكذا أراد والد دنيا الملك شهرمان قتل تاج الملوك، لكنه يصطدم برقابة أعلى بالانتماء الملكى لتاج الملوك، فعدل عن فكرة قتل العاشق، وأودعه بدل، ذلك في السجن لتبرز مرة أخرى معادلة الرغبة والموت والعنف، ولتنتهى العلاقة بزواج العشيقين وفى صورة

أخرى بين عاشق وعاشقة، نقرأ ما يلي:

– " فلما رأتنى ضحكت وقالت: كيف انتبهت ولم يغلب عليك النوم؟ وحيث سهرت الليل علمت أنك عاشق لأن من شيم العشاق سهر الليل في مكابدة الأشواق ثم أقبلت على الجوارى وغمزتهن، فانصرفت عنها، وأقبلت على وضمتنى الى صدرها وقبلتنى وقبلتها ومصت شفتى التحتانية ومصصت شفتها الفوقانية تم مددت يدى الى خصرها وغمرته وما نزلنا في الأرض إلا سواء وحلت سراويلها فنزلت في خلال رجليها وأخذنا في الهراش والتعنيف والغنج والكلام الرقيق والعض وحمل السيقان والطواف بالبيت والأركان إلى أن ارتخت مفاصلها وغشى عليها، ودخلت في الغيبوبة وكانت تلك الليلة مسرة القلب وقرة الناظر"(٥١).

فى هذا القول تتحقق الرعشة الكبرى، في علاقة العاشق بمعشوقته، أو علاقة العاشقة بمعشوقها في طبق جنسى يتحلل من كل الإكراهات.

بل إن الحكاية في " منظوماتها " السردية، تمارس كل الانتقالات و" التجارب " التي تمزق حبال الممنوع، والكشف عن التحولات الداخلية للنص، وإن كان كل نص تراثى سردي، وروائى حديث، ينسج صيغ تحولاته الداخلية على مستوى الحكايات والشخوص والتخيلات والاستيهامات. وكما هو الشأن في ألف ليلة وليلة، التي لا يتعب فيها الحاكي/ شهرزاد من الافصاح عن انتهاكات الحكايات، والغوص في كل ممكنات اللذة، في حكاية الملك أفريدون على سبيل المثال، لا الحصر، تحكى القصة أن العجوز قرأت كتب الإسلام وسافرت إلى بيت الله

الحرام، لمعرفة الأديان: " وتعرف آيات القرآن، ومكثت في بيت المقدس سنتين.و " كانت أكثر إقامتها عند ولدها حردوب ملك الروم لأجل الجوارى الأبكار لأنها كانت تحب السحاق، وإن تأخر عنها تكون في انمحاق وكل جارية أعجبتها الحكمة وتسحق عليها الزعفران فيغشى عليها من فرط اللذة مدة من الزمان"[٥٢].

فى هذه الحكاية إذن تبرز الرغبة السحاقية كمتغيرة سردية، حتى إن الأمر قد يظهر، أنه يتنافى مع الواقع، ليس فقط، بسبب المثلية، وإنما كذلك لطبيعة شخصية الحكاية: العجوز، لكنها تمارس رغبتها بكل عنف ودون تحرج، ومن لم تطاوعها من النساء على اللذة، تتحايل على قتلها، وذلك مظهر ينضاف إلى سابقه، من ترابط مكونات وعلائق الرغبة والموت والحياة. في كل أشكال وأصناف اللذة.

وتنقل العجوز حالة أخرى من حالات الانتهاك، حيث يخبر الحاكى الملك، تبعا لما علمه من العجوز، أن البطريق دخل الدير ومعه عشرة من الغلمان ومعه أيضا فتاة آية في الجمال لا مثيل لها، وتجمع الحكاية هنا، بين المؤسسة الدينية (الكنيسة)، ومتغيرة الغلمان، بما يفيد الانتهاك والجمع بين المدنس والمقدس والمتناقضات. ومع الملك سليمان شاه، نتعرف على افتضاض بكارة العروس، بعد أن وقعت محبتها في قلبه. وفى وضع آخر نقف عند استيهامات جنسية تكون فيها الحركات هى مرجع الحكاية وتحفيز الرغبة، وفيها يصف تاج الملوك المعشوقة الجميلة التي لم ير مثلها، إلى حد العجز عن وصفها، والإيحاء الجنسى يتم من خلال عامل الرؤية وتشغيل أعضاء الذات، بعد أن وضعت أصبعها في فمها، ثم أخذت أصبعها

الأوسط وألصقته، بأصبعها الشاهد ووضعتهما على صدرها وأساسا بين نهديها، وإلى جانب استيهامات حركات أجزاء الذات، يمكن أن نرصد الرائحة، كتيمة جنسية، وكمحول حكائي، كما تجلت في بعض فقرات الضوء الهارب، يقول تاج الدين، في ألف ليلة وليلة: "فلما يئست من رؤيتها قمت من مكانى وأخذت المنديل ثم فتحته ففاحت منه رائحة المسك فهل لى من تلك الرائحة طرب عظيم، حتى صرت كأنى في الجنة"[٥٣].

ويبدو في "الضوء الهارب " أن الشخصيات الروائية، ترتدى كذلك، أقنعة جنسية من خلال انتقاء دلالات الأسماء، كما ينطبق ذلك على غيلانة.

وكما يعرف ذلك، ابن منظور[٥٤]، فإن الغيل، هو اللبن الذي ترضعه المرأة ولدها وهى تؤتى.

قالت أم تأبط شرا وهى تؤبنه بعد موته:

ولا أرضعته غيلا.

وأغالت المرأة ولدها، فهى مغيل، وأغيلته فهى مغيل: سقته الغيل الذي هو لبن المأتية أو لبن الحبلى.

قال امرؤ القيس :

ومثلك حبلى قد طرقت ومرضعا،

فألهيتها عن ذى تمائم مغيل

وأنشد سبويه:

ومثلك بكرا قد طرقت وثيبا

وأنشد ابن برى للمتنخل الهذلي:

كـــالأيم ذي الـــطـــرة أو نـــاشـــئ الـ

بـــردى تحت الحـــفل الـــمـــغـــيل

وأغال فلان ولده إذا غشى أمه وهي ترضعه،... يقال: أضرت الغيلة بولد فلان إذا أتيت أمه وهي ترضعه، وكذلك إذا حملت أمه وهي ترضعه ويقال أذا أغيلت الغنم، إذا أنتجت في السنة مرتين.

وفيه قال الأعشى

وسيق إليه الباقر الغيل.

وقال ابن الأثير في شرح النهي عن الغيلة، قال: هو أن يجامع الرجل زوجته إذا حملت وهي مرضع.

والغيل هو الساعد الممتلئ، كذلك.

والأنثى غيلة، والغيلة: المرأة السمينة، وامرأة غيلة أي عظيمة والغيل: الماء الجاري على وجه الأرض... والغلل هو الماء الذي يجري بين الشجر والغوائل: الدواهي. والغيلة: الخديعة والاغتيال، وقتل فلان غيلة أي خدعة، وهو أن يخدعه فيذهب به إلى موضع، فإذا صار إليه قتله،

وغيلان اسم رجل، وهناك أسماء الشعراء من أمثال غيلان ذو الرمة، وغيلان بن حريث الراجز، وغيلان بن خرشة الصبي، وغيلان بن سلمة الثقفي، وما يهمنا، بالأساس، هي الدلالة التي يشير إليها امرؤ القيس، وهي ذات طبيعة جنسية، حيث تؤتى المرأة جنسيا وهي حبلى أو ترضع طفلها.

يقول :

إذا مـا بـكى من خـلـفـهـا انـصـرفت له

بـشق وتحـتى شـقـهـا لم يـحـول[٥٥]

وغيلانة في الضوء الهارب تدل على حالات وجودية وجنسية، كما تعرضها الرواية، فهي لا تؤتى وهي ترضع طفلها، وإنما تعيش حالة خاصة، في مضاجعة جماعية ثلاثية)العيشوني - غيلانة - وابنتها فاطمة(، وفي جميع الأحوال، يطرح انتهاك ماهو شائع من علائق، وهو ما يخلق توترات نصية.

كما أن غيلانة لا تكتفي بعلاقة أحادية مع العيشوني، فقد جربت العلاقة الزوجية، وتعهرت في الداخل والخارج، وعاشت القلق والسأم والقلق الوجودي والذاتي والجسدي، مثلما تركت الجسد يتمتع بتحرره واستبداد الرغبة به.

هذه الأجواء الروائية، يمكن أن تكون توليدا نصيا داخليا، كما يمكن لها أن تعتبر عمليات استثنائية لأجواء سردية تراثية عربية، إضافة لما رأيناه في ألف ليلة وليلة، فلا يمكن أن لا نذكر كتاب ابن حزم " طوق الحمامة " الذي يتضمن أشكالا مختلفة من تبدلات الجسد والعشق والحب ثقافيا ونفسيا، حيث يضطلع المؤلف بمهمة استقراء واستنباط عبر التصنيف والتبويب والجمع والمقارنة ورصد حالات الحب. فهل يمكن القول إن الضوء الهارب تقوم بنفس الدور؟ وأن مهمتها لا تختلف في العمق، عن مهمة هذه الكتب التراثية ذات القيمة الثقافية والعلمية؟ فالرواية بحث في الجسد الثقافي وفي الوجود والعالم بتقنيات روائية وتخيلية تساعد على التحلل من كل المواثيق الاجتماعية والعرفية الضاغطة، وهي الأجواء التي كانت تتناولها نصوص عربية كثيرة دون تحرج أو ارتباك.

فى هذا الإطار يقول ابن حزم وهو يتحدث عن هذه الإشكالية الوجودية: " وقد علمنا أن سر التمازج والتباين في المخلوقات إنما هو الاتصال والانفصال والشكل دأبا يستدعى شكله، والمثل الى مثله ساكن، وللمجالسة عمل محسوس وتأثير مشاهد، والتنافر في الأضداد والموافقة في الأنداد، والنزاع فيما تشابه، موجود فيما بيننا فكيف بالنفس وعالمها العالم الصافى الخفيف وجوهرها الجوهر الصعاد المعتدل، والمهيأ لقبول الاتفاق والميل والتوق والانحراف والشهوة. كل ذلك معلوم بالفطرة في أحوال تصرف الإنسان"(٥٦).

ولا ينحصر الاهتمام بالجسد والنفس البشرية، على النصوص السردية والشعرية، وحتى الفقهية والتاريخية، فالكتب المقدسة فيها رصد وتمثل للذات والرغبة، والتى تصل أحيانا حد الصراع، وللعلائق المسموح بها، والعلائق الممنوعة أو المحرمة في تصميم التضادات هذه.

يقول تعالى: (هو الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها ليسكن إليها)(٥٧)، هذا الاستشهاد القرآنى أورده، ابن حزم في كتابه المذكور، ويمكن الإشارة الى آيات أخرى، التي لا تذم هذه العلاقات اللازمة بين الجنسين، بل تعلى من شأنها، لكنها تضع لها شروطا وتقننها، والأكثر من ذلك فإن القرآن الكريم، يقف عند تفاصيل تحولات الجسد، ولا يجعل من أسراره موضوعا محرما.

يقول تعالى في سورة النور: (وإذا بلغ الأطفال منكم الحلم فليستأذنوا كما استأذن الذين من قبلهم كذلك يبين الله لكم آياته والله عليم حكيم)(٥٨).

ويتحدث عن المرأة فى أكثر من آية بل إن سورة قرآنية تحمل اسم النساء يقول تعالى: (والقواعد من النساء اللاتي لا يرجون نكاحا فليس عليهن جناح أن يضعن ثيابهن غير متبرجات بزينة وأن يستعففن خير لهن والله سميع عليم)(٥٩).

– (وليستعفف الذين لا يجدون نكاحا حتى يغنيهم الله من فضله)(٦٠).

وفى نفس السورة نقرأ: (ولا تكرهوا فتياتكم على البغاء إن أردن تحصنا لتبتغوا عرض الحياة الدنيا ومن يكرههن فإن الله من بعد إكراههن غفور رحيم)(٦١).

– (والتى أحصنت فرجها فنفخنا فيها من روحنا وجعلناها وابنها آية للعالمين)(٦٢).

– (ولا تنكحوا المشركات حتى يؤمن ولأمة مومنة خير من مشركة ولو أعجبتكم)(٦٣).

– (ويسألونك عن المحيض قل هو أذى فاعتزلوا النساء في المحيض ولا تقربوهن حتى يطهرن فإذا تطهرن فأتوهن من حيث أمركم الله إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين)(٦٤).

– (نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم)(٦٥).

– (زين للناس حب الشهوات من النساء)(٦٦).

– (ولا تنكحوا ما نكح آباؤكم من النساء إلا ما قد سلف إنه كان فاحشة ومقتا وساء سبيلا[٢٢] حرمت عليكم أمهاتكم وبناتكم وأخواتكم وعماتكم وخالاتكم وبنات الأخ وبنات الأخت وأمهاتكم اللاتي أرضعنكم وأخواتكم من الرضاعة وأمهات نسائكم وربائبكم اللاتي

في حجوركم من نسائكم اللاتي دخلتم بهن فإن لم تكونوا دخلتم بهن فلا جناح عليكم وحلائل أبنائكم الذين من أصلابكم وأن تجمعوا بين الأختين إلا ما قد سلف إن الله كان غفورا رحيما)(٦٧).

– (واللاتى يأتين الفاحشة من نسائكم فاستشهدوا عليهن أربعة منكم فإن شهدوا فأمسكوهن في البيوت حتى يتوفاهن الموت أو يجعل الله لهن سبيلا)(٦٨).

– (واللاتى تخافون نشوزهن فعظوهن واهجروهن في المضاجع واضربوهن فإن أطعنكم فلا تبغوا عليهن سبيلا إن الله كان عليا كبيرا).(٦٩)

– (ولوطا إذ قال لقومه إنكم لتأتون الفاحشة ما سبقكم بها من أحد من العالمين[٢٨] أئنكم لتأتون الرجال وتقطعون السبيل وتاتون في ناديكم المنكر فما كان جواب قومه إلا أن قالوا ائتنا بعذاب الله إن كنت من الصادقين[٢٩])(٧٠).

– (ولما جاءت رسلنا ابراهيم بالبشرى قالوا إنا مهلكوا أهل هذه القرية إن أهلها كانوا ظالمين[٣١] قال إن فيها لوطا قالوا نحن أعلم بمن فيها لننجينه وأهله إلا امرأته كانت من الغابرين[٣٢] ولما أن جاءت رسلنا لوطا سيء بهم وضاق بهم ذرعا وقالوا لا تخف ولا تحزن إنا منجوك وأهلك إلا امرأتك كانت من الغابرين[٣٣] إنا منزلون على أهل هذه القرية رجزا من السماء بما كانوا يفسقون[٣٤])(٧١).

– (ولما بلغ أشده آتيناه حكما وعلما وكذلك نجزى المحسنين[٢٢] وراودته التي هو بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربى أحسن مثواى إنه لا يفلح الظالمون[٢٣] ولقد همت به

وهم بها لولا أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء إنه من عبادنا المخلصين[٢٤] واستبقا الباب وقدت قميصه من دبر وألفيا سيدها لدى الباب قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءا إلا أن يسجن أو عذاب أليم[٢٥] قال هى راودتنى عن نفسى وشهد شاهد من أهلها إن كان قميصه قد من قبل فصدقت وهو من الكاذبين[٢٦] وإن كان قميصه قد من دبر فكذبت وهو من الصادقين[٢٧] فلما رأى قميصه قد من دبر قال إنه من كيدكن إن كيدكن عظيم[٢٨] يوسف أعرض عن هذا واستغفرى لذنبك إنك كنت من الخاطئين[٢٩])(٧٢).

– (وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حبا إنا لنراها في ضلال مبين[٣٠] فلما سمعت بمكرهن أرسلت إليهن واعتدت لهن متكأ وآتت كل واحدة منهن سكينا وقالت اخرج عليهن فلما رأينه أكبرنه وقطعن أيديهن وقلن حاش لله ما هذا بشرا إن هذا إلا ملك كريم[٣١] قالت فذلكن الذي لمتننى فيه ولقد راودته عن نفسه فاستعصم ولئن لم يفعل ما آمره ليسجنن وليكونن من الصاغرين[٣٢])(٧٣).

– (ثم يأتى من بعد ذلك عام فيه يغاث الناس وفيه يعصرون[٤٩] وقال الملك ائتونى به فلما جاءه الرسول قال ارجع الى ربك فسأله ما بال النسوة اللاتي قطعن أيديهن إن ربى بكيدهن عليم[٥٠] قال ما خطبكن إذ راودتن يوسف عن نفسه قلن حاش لله ما علمنا عليه من سوء قالت امرأة العزيز الآن حصحص الحق أنا راودته عن نفسه وإنه لمن الصادقين[٥١] ذلك ليعلم أنى لم أخنه بالغيب وأن الله لا يهدى كيد الخائنين[٥٢] وما أبرئ نفسى إن النفس لأمارة بالسوء إلا ما رحم

ربى إن ربى غفور رحيم[٥٣])[٧٤].

فى هذه الآيات القرآنية وغيرها كثير، والتى إما تصدر أحكاما وتلح على قيم، وتمنع علائق وتشرح أخرى، أو تحكى قصصا للأنبياء، يمكن أن نلمس حديث النص المقدس عن الجسد والجنس والرغبة والأعضاء التناسلية، والشذوذ الجنسي، بغض النظر عن الممنوع والمسموح به إذ ليس هناك استنكاف في معالجة هذه القضايا الجسدية والجنسية والنفسية. فهناك عناصر اللواط (الشذوذ)، وأعضاء الجسد التي هى مصدر الرغبة (الفرج) والفحل (النكاح والزنا)، الحيض، الحب، الشهوة، المتعة، البغاء، الغواية، الفاحشة، والإغواء، المراودة، الاستيهام. وكل العلائق المباحة والممنوعة بين الرجل والمرأة وربط ذلك بالمقدس والمدنس.

إذا تجاوزنا الأحكام المشروعة وغير المشروعة بناء على القرابة الدموية ومؤسسة الزواج والخيانة والمضاجعة والعهارة،...فإنه من المفيد الانتباه الى حكاية لوط مع قومه، حيث يأتى الرجال بعضهم، لذلك يمكن أن نستخلص أن هذه العلاقات ليست جديدة، والنص يؤرخ لهذا، ويسجله كمعطى بشري، شكل نظاما للعلاقات، أى لم يكن حالة معزولة في مرحلة معينة، ولم يتم عزل هذه القيم، إلا بتدخل إلهى أو قوة خارج تراتبية العلاقات والعالم.

وفى سورة يوسف، نكون أمام توثيق وتسجيل، وتشخيص لمشاهد جنسية وتلميحات تبادلية لهذه الانفعالات والتوترات الجسدية، الصراعات الثنائية والداخلية، وهى حالات تصل الى حد الذروة مع تصعيد التحول الجسدي، واشتعال الرغبة، حيث فعل

المراودة بعد إغلاق الأبواب يدفع يوسف وامرأة العزيز الى حالة الاستعداد للوصال والانقضاض على بعضهما (لقد همت به وهم بها) وهكذا فإن ما سيحول دون ذلك هو تدخل غيبى خارق، من خارج تطور أحداث النص، ونتيجته المنطقية، لإيقاف امتداد الرغبة، ليعقب ذلك التحقيق والتحرى فيمن راود الآخر عن نفسه، وهو الحدث الجنسى الذي لم يبق طى الكتمان وفى غرفة ضيقة، بعد أن تداولت النسوة في المدينة ما جرى بين امرأة العزيز ويوسف، جاء في الآية الكريمة على لسان النسوة أن: (امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حبا) وهذا ما سيترتب عنه فعل أو تطور ممزوج بالانتشاء والمأساة في مواقف موحية، ولا تخلو من استيهامات الرغبة والانبهار باستدعاء امرأة العزيز لنساء المدينة، اللائى اندهشن من جمال يوسف، إلى حد تقطيع أيديهن بالسكاكين، في حوار متعدد الأوجه، لكنه يستند الى عامل الرغبة، في الوصف والحكي، من المراودة الى الشغف والحب، ومكر النساء وتقولهن، ومشاهدتهن لخالق هذه الرغبة – يوسف – نشأ عنه تقطيع الأيادي، واستعصام يوسف عن الاستجابة لعامل المراودة وهو الامتناع الذي سيؤدى به الى السجن.

فى "طوق الحمامة"، يتحدث ابن حزم، عن العنف والحب والوصال عن طريق القرب من دفء الجسد والنفس "متحررا" في تناوله من إكراهات الحياة الاجتماعية والموروث الثقافي. حيث يعدد ضروب المحبة وأصنافها ويربط بين الموت والعشق، ويحكى أمثلة في ذلك، ويشير إلى تبدل الغرائز المركبة والامتزاج النفسانى ومعنى الاتصال

والتواصل، وهى تعابير جديرة بالإلمام. بالاضافة الى الاستلذاذ والألفة والعشق، والوصل، والتمكن من المحبوب، والحركة، والذات، والائتلاف والاختلاف يقول: " ومن الدليل على هذا أيضا أنك لاتجد اثنين يتحابان إلا وبينهما مشاكلة واتفاق الصفات الطبيعية لا بد في هذا وإن قل، وكلما كثرت الأشباه زادت المجانسة وتأكدت المودة فانظر هذا تراه عيانا، وقول رسول اللـه يؤكـده: (الأرواح جنود مجندة ما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف..).(٧٥)

ويقول أيضا: " ونفس المحب متخلصة عالمة بمكان ما كان يشركها في المجاورة، طالبة له قاصدة إليه باحثة عنه مشتهية لملاقاته، جاذبة له لو أمكنها كالمغنطيس والحديد،قوة جوهر المغنطيس المتصلة بقوة جوهر الحديد لم تبلغ من تحكمها ولا من تصفيتها أن تقصد إلى الحديد على أنه من شكلها وعنصرها، كما أن قوة الحديد لشدتها قصدت إلى شكلها وانجذبت نحوه .."(٧٦).

ويتعرض أيضا ابن حزم للذة الكلام ومتعة المحادثة، وجاذبية التماس والملامسة، وكل العلامات والعوارض الباعثة والمحركة للتهيج، ويعتبر أن وجوه العشق والوصل أكبر مستوى في تراتبية وقيم الجسد والعشق، بل يجعله هو الحياة المجددة بأنواع لذاتها، وان كان يجمع بين العشق والحياة، فإنه أيضا ،ينتبه إلى تلك المعادلة الصعبة التي تقرن بين العشق والحياة، وهى التوترات الحكائية التي يستند إليها مخيل" الضوء الهارب " لكن بمنظورات أخرى، فإذا كان ابن حزم يسرد حكايات ووقائع عن موت عاشق أو عاشقة بسبب هجر أو خصام أو فراق غير مرغوب فيه، فإن الموت في سرود " الضوء الهارب "ينبع من قلب الحياة

واللذة، في انصهار لا مثيل له، إنها نماذج حكائية وعوالم يستبد بها تناقض القيم وتداخل مستويات الحكي.

يحكى ابن حزم قائلا: " وأنا أعلم جارية كانت لبعض الرؤساء فعزف عنها لشيء بلغه في جهتها لم يكن يوجب السخط، فباعها،فجزعت لذلك جزعا شديدا وما فارقها النحول والأسف، ولا بان عن عينها الدمع إلى أن سلت، وكان ذلك سبب موتها، ولم تعش بعد خروجها عنه إلا شهرا ليست بالكثيرة، ولقد أخبرتنى عنها امرأة أثق بها أنها لقيتها وهى قد صارت كالخيل نحولا ورقة فقالت لها: أحسب هذا الذي بك من محبتك لفلان؛ فتنفست الصعداء وقالت: والله لا نسيته أبدا، وإن كان جفانى بلا سبب. وما عاشت بعد هذا القول إلا يسيرا"(٧٧).

إذن فالصورة التي رأيناها في سورة يوسف، والمتعلقة بتقطيع الأيادى الناتج عن الانبهار بقيمة الجمال، تحضر في حكايات إنسانية تيمتها الوجد والوله المتبادل. يقول ابن حزم: " ولقد حدثتنى امرأة أثق بها أنها شاهدت فتى وجارية كان يجد كل واحد منها بصاحبه فضل وجد، قد اجتمعا في مكان على طرب، وفى يد الفتى سكين يقطع بها بعض الفواكه، فجراها جرا زائدا فقطع إبهامه قطعا لطيفا ظهر فيه دم، وكان على الجارية غلالة قصب خزائنية لها بقيمة، فصرفت يدها وخرقتها وأخرجت منها فضلة شد بها إبهامه " ويعلق على ذلك قائلا:

" وأما هذا الفعل للمحب فقليل فيما يجب عليه، وفرض لا زم وشريعة مؤداة، وكيف لا وقد بذل نفسه ووهب روحه فما يمنع

بعدها"(٧٨) وهذا يتماهى مع قصة يوسف، بلون آخر لكنه يستدعى خلفية المتن القرآنى من حيث ذكر الفتى، والسكين، والفاكهة، والتقطيع، والدم، واليد.

ويذهب كذلك إلى رصد بعض مظاهر الرقابة الاجتماعية الصارمة تجاه الحب والوصال، لكن مؤسسة الرقابة هذه غالبا ما توجد في حالة عجز، ولا تستطيع التربص بالوجود الإنسانى في كل تحولاته، خصوصا الجسدية والنفسية، فالحب والعشق والوصال مظهر عام يتسلل إلى كل العلاقات والفئات الاجتماعية، ويخترق مظاهر الجدية الزائفة ويقدم ابن حزم شهادته قائلا: "... ولقد وطئت بساط الخلفاء وشاهدت محاضر الملوك فما رأيت هيبة تعدل هيبة محب لمحبوبه، ورأيت تمكن المتغلبين على الرؤساء وتحكم الوزراء، وانبساط مدبرى الدول، فما رأيت أشد تبجحا ولا أعظم سرورا بما هو فيه من محب أيقن أن قلب محبوبه عنده ووثق بميله إليه وصحة مودته له .

وحضرت مقام المعتدين بين أيدى السلاطين، ومواقف المتهمين بعظيم الذنوب مع المتمردين الطاغين، فما رأيت أذل من موقف محب هيمان بين يدى محبوب غضبان قد غمره السخط وغلب عليه الجفاء"(٧٩).

وعود على بدء، فإنه كما يرى أمبرطو إيكو(٨٠) ، يمكن تفهم حالة شخص يصفه بأنه يعانى من عقدة أوديب، أو له سلوك دون كيشوط، أو غيرة عطيل، أو إن له شك هامليت، أو إنه دونجوانى لا رجاء في علاجه، ولا يحدث هذا للشخوص الروائية فقط، بل يحدث لموضوعات ووضعيات، ابتكرها الأدب وغذتها الاستثمارات العاطفية، حتى باتت

أمرا واقعا، وينبغى أخذها بعين الاعتبار. ويضيف أمبرطو إيكو، أنه لتجاوز. أو تجنب النقاشات الأنطولوجية الميتافيزيقية ينبغى النظر إلى ما نحن بصدده كعادات ثقافية وأحكام اجتماعية، ويذهب أيضا إلى أنه بالرغم من أن زنا المحارم طابوكوني، فإنه يعتبر عادة ثقافية، وفكرة وحكما، لكنه استطاع أن يحرك ضمائر المجتمعات البشرية، فهل يحرك بنفس القوة هذه الشخصيات الروائية.

هوامـش الباب الثاني: الفصـل الثـــاني

١) انظر: دراستين كتبهما: LAURENT (Assoum Paul)

منشورات في: " Histoire de la poychanalyste "

Sous la direction de Jaccard (Roland) Paris - Hachette Tome I 1982.

2) BENVEMISTE (Emile) : semiologie de la langue

فى كتاب: problèmes de linguistique générale paris Gllimard ? 1974

يتناول بنفنست اللغة والوحدات المكونة اللغة، والتى هى عبارة عن علامات، أى أنظمة سيميوطيقية، ومن بينها أنظمة الصوت والصورة، فاللوحة تتكون من ألوان، التي تتخذ دلالتها من تشكلاتها وتعارضاتها وفوارقها وتآلف

الخطوط والألوان والحركات، وهذه العلائق الدالة لها "لغتها" في هذا العمل في حين: تترجم الضوء الهارب "لوحاتها" بواسطة مادتها الحكائية ومختلف تشكلات الجسد ومحكياته وأنظمته أو علاماته في الرواية.

3) RICOEUR (P) : du texte à l'action . Essais d'hemémentique II Seuil - Paris - 1986

فى حديثه عن اليوطوبيا يشير الى أنها تعبر عن كل التطلعات الكامنة في المجموعات البشرية عبر ممارسة التخيل، حيث إن تاريخ اليوطوبيا يؤكد أنها تمس كل مجالات الحياة.

4) TODOROV (T) : Introduction à la littérature fantastique Op.cit

وفيه يتناول تودروف شخصية "لويس لامبرت" louis lambert فى رواية بلزاك ص١٣١/١٣٢/١٣٣

حيث سيصاب (لويس لامبرت) بالجنون والكآبة والعجز الجنسي.

5) Ibid p 13

6) BAKHTINE (Mikhail) : la poétique de dostoïevski Ed seuil paris 1970

يرى دوستوفسكى أن البوح الذاتى والاعتراف، هو الشكل القمين بتقديم صورة عن الإنسان تلائمه.

7) TODOROV (T) : (ibid) p 133/134/135.

٨) حنامينه: حمامة زرقاء في السحب دار الآداب بيروت الطبعة ١ ص١٧١.

٩) أبرز مثال على ذلك، كتاب: رجوع الشيخ إلى صباه، لصاحبه أحمد بن سلمان تعرض فيه الى الأعضاء التناسلية وأسمائها وأحجامها وأشكالها، وطرق الجماع، وغرائز النساء، والشهوة، والعلاقات الجنسية المثلية،

والجسد بكل تفاصيله الرمزية والمادية.

10) FOUCAULT (M) : Les mots et les choses : une archéologie du savoir paris 1966

FOUCAULT (M) : l'histoire De la sexualité (Op.Cit)

11) Platon :Œuvre complètes? paris? guillaume Budé? 13 tomes 1941

وهناك كتابات كثيرة تناولت الفلسفة اليونانية، وفلاسفتها مثل أفلاطون: نذكر هنا: - تاريخ الفلسفة اليونانية ليوسف كرم - دار القلم بيروت- لبنان الفلسفة عند اليونان - تأليف الدكتور أمير حلمى مصر 1965دار مطابع الشعب.

أفلاطون، تأليف: عبد الرحمان بدوى دار القلم - بيروت لبنان إضافة الى كتابات أخرى عديدة تطرقت لهذه المواضيع.

١٢) الفلسفة عند اليونان د. أمير حلمى (المرجع السابق) ص.١٥٠.

١٣) الموت والوجود في التراث الدينى والفلسفى / المشروع القومى للترجمة تأليف: جيمس ب كارس. ترجمة بدر الديب ص٣٧٤. المجلس الأعلى للثقافة.

١٤) المسعودى (المجلد الأول) ص٨٤.

15) HEIDEGGER : neitzsche ?I et II Gallimard

١٦) ابن عربي: فصوص الحكم، الفصل السابع والعشرون، تحقيق د. أبو العلا العفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت ص٢١٤/٢١٨. أو: فخر الدين الرازي، من كتاب: النفس والروح. كتاب د ماجد فخري، الفكر الأخلاقى العربي. الجزء الأول، العملية للنشر والتوزيع بيروت ص.٢٠٠.

* ابن الجوزي: ذم الهوى، دار الكتب العلمية، بيروت

* الماوردي: أدب الدين والدنيا، تحقيق مصطفى السقاء دار الكتب العلمية بيروت.

١٧) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية دار القلم بيروت - لبنان ص ٩٨ (يحط أفلاطون من قيمة الجمال الزائف ويتعلق بالجمال الأزلي والسرمدي).

18) TODOROV (T) : Introduction à la littérature fantastique (Op.cit)

19) Ibid

٢٠) ألف ليلة وليلة: المجلد الأول دار التوثيق للطباعة والنشر والتوزيع بيروت

21) TODOROV (V) : (ibid)

٢٢) ألف ليلة وليلة ص٢٧٣.

٢٣) ألف ليلة وليلة ص٢٧٣.

٢٤) ألف ليلة وليلة ص ٤٧٦/٤٧٧.

٢٥) ألف ليلة وليلة ص٤٧٧.

٢٦) يمكن أن نجد ذلك في كتابات روائية عربية أخرى سواء لنجيب محفوظ، أم عبد الرحمان منيف في روايته: " مدن الملح" المؤسسة العربية للدراسات أو النشر ط١، ١٩٨٩.

أو "الوجوه البيضاء" لإلياس خورى ط ٢، ١٩٨٦، مؤسسة الأبحاث العربية أو "الزينى بركات" جمال الغيطانى ط ١، ١٩٨٩ دار الشروق بيروت. وغيرها من الروايات، وهناك نصوص تراثية حكائية وتاريخية اعتنت بهذا الموضوع، وفى هذا الصدد يمكن العودة إلى "مروج الذهب" للمسعودى (المصدر السابق).

٢٧) أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ط .الخامسة ١٩٨٦ – دار الآداب بيروت

ص٢٩٧.

28) BAKHTINE (Mikhail) : la poétique de Dostoïevski Ed. seuil paris 1970

يتطرق دوستويفيسكى الى تصرفات الموتى وأجواء عوالم الموت متأثرا في ذلك ببعض الكتب الدينية مثل "الأنجيل" وبعض السير.

29) Ibid

30) Ibid

31) TODOROV (T) (ibid) :

يعرض الى الكثير من العلائق الجنسية التي تنتهك الأعراف والمحرمات، والتى تحفل بها نصوص روائية غربية

32) COULET (Henri) : Le roman jusqu'à la révolution? Armand Colin - collection U Paris 1967 P

33) JAKOBSON (R) : Questions de poétique? coll " Poétique " Ed. 445/453 seuil? paris?1973. p 31/39.

34) FREUD (S) : Essais de psychanalyse appliquée (E.P.A) Paris Gallimard ? 1933

FREUD (S) : Le mot d'esprit dans ses relations avec l'inconscient Paris? Gallimard? 1953.

35) TODOROV (T) : Introduction à la littérature fantastique (Op.cit) -

36) GENETTE ? Figures III ed du seuil ? 1972.

37) BAKHTINE : La poétique de Dostoïevski (Op.cit) -

38) TODOROV (T) : Introduction à la littérature fantastique (Op.cit) -

39) TODOROV (T) : (ibid)

40) TODOROV (ibid)

٤١) ألف ليلة وليلة (المصدر السابق).

42) TODOROV (T) : (ibid)

43) TODOROV (T) : (ibid)

44) TODOROV (T) : (ibid)

45) TODOROV (T) : (ibid)

٤٦) ألف ليلة وليلة (المصدر السابق)

٤٧) ألف ليلة وليلة (المصدر السابق) المجلد الأول ص٢٧٤.

٤٨) ألف ليلة وليلة ص٤٠١.

٤٩) ألف ليلة وليلة ص٤٠٦ .

٥٠) ألف ليلة وليلة ص٣٥٩.

٥١) ألف ليلة وليلة ص٣٣٠.

٥٢) ألف ليلة وليلة ص٢٧٨.

٥٣) ألف ليلة وليلة ص٣١٩.

٥٤) ابن منظور ج: (غ.ف) ص ١٥٩/١٦٠/١٦١ (البيت الأول من البحر الطويل، والشطر الأول من البيت الثانى من الكامل، ثم البيت الثالث من بحر الرجز).

٥٥) معلقة امرؤ القيس (شرح المعلقات السبع) للزوزنى دار الجبل - بيروت ص١٨). (والبيت الشعرى من البحر الطويل).

٥٦) طوق الحمامة في الألفة والألاف تأليف أبى محمد على بن أحمد بن سعيد بن حزم تحقيق وتصويب وفهرسة: حسن كامل الصيرفى تقديم إبراهيم الأبيارى - المكتبة التجارية الكبرى - مصر ص٨.

٥٧) سورة الأعراف، الآية ١٨٩.

٥٨) سورة النور الآية ٥٩.

٥٩) سورة النور الآية٦٠ .

٦٠) سورة النور الآية ٣٣.

٦١) سورة النور الآية ٣٣.

٦٢) سورة الأنبياء الآية٩١.

٦٣) سورة البقرة الآية ٢٢١.

٦٤) سورة البقرة الآية ٢٢٢.

٦٥) سورة البقرة الآية ٢٢٣.

٦٦) سورة آل عمران الآية ١٤.

٦٧) سورة النساء الآية ٢٢، ٢٣.

٦٨) سورة النساء الآية ١٥.

٦٩) سورة النساء الآية ٣٤.

٧٠) سورة العنكبوت الآياتان: ٢٨:٢٩.

٧١) سورة العنكبوت الآيات: ٣١-٣٢-٣٣-٣٤.

٧٢) سورة يوسف الآيات: ٢٢-٢٣-٢٤-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٢٩.

٧٣) سورة يوسف الآيات: ٣٠-٣١-٣٢.

٧٤) سورة يوسف الآيات: ٤٩-٥٠-٥١-٥٢-٥٣.

٧٥) طوق الحمامة (المصدر السابق) ص ٨.

٧٦) نفس المصدر ص٨.

٧٧) نفس المصدر ص ١١٦.

٧٨) نفس المصدر ص ٦٥.

٧٩) نفس المصدر ص٧١.

80) UMBERTO (Eco) : L'œuvre ouverte 1965 Ed.Seuil

الفصل الثالث

التركيب السردى

١-٢- التكسير والتراكم :

يتمثل كريزنسكى الرواية كشكل تخيلى لا نهائي، ومن هذا المنظور يلامس التقنيات والبنيات السردية والخطابية، ويكشف التحليل البنيوى ثراء خاصا في مجال دراسة مكونات الخطاب الروائي يقول تودوروف: " إن العمل الأدبى في مستواه العام، له وجهان: إنه في نفس الوقت حكاية Histoire وخطاب discours، إنه حكاية بهذا المعنى عندما يستحضر واقعا ما وأحداثا مضت، وشخوصا من منطلق هذه الوجهة تتداخل مع الحياة الواقعية"[١].

ذلك أن النص الروائي، صنعة لغوية وليس نسخا محايدا للواقع، ومع ذلك، فإن هناك افتراضات تطرح مسألة ارتباط لغة التخييل بهذا الواقع، والوسائط التقنية واللسانية والمتواليات السردية التي تفتح المجال للانفجارات المتشذرة للغة، وتنقلات السارد، والقارئ، وأيضا علاقة النص الروائي المشكل من آثار ومحكيات نصوص سابقة، وكما ترى جوليا كريستيفا[٢]، فإن كل نص يتخذ شكلا فسيفسائيا للاستشهادات، وتحويل واستيعاب نصوص سابقة، كلغة واصفة، إلا أن التقنيات اللسانية للرواية لها حياتها الخاصة، التي تخلقها انطلاقا من كيانها، دون اللجوء دائما إلى مضمون ذى وجود قبلى . كما أن النصوص والملفوظات الناضجة، لا يمكن أن تدلى بمضامينها بدون صيغ تعبيرية ولسانية، في إطار قيم سردية وتواصلية. فاللغة تتكيف مع تصورات النص الروائي، وتستجيب البنيات اللغوية والسردية، لطبيعة الأحداث والشخوص الروائية. وهو

ما يمكن أن نعبر عنه بالتماسك التركيبى للنص الذي يستنتج شخصياته وحكاياته وأزمنته من نموذج الخطاب المتخيل، والخصائص العامة لبنياته اللسانية.

فى الضوء الهارب يقوم السرد على تركيبات مختلفة، غالبا ما تطفح بحكايات وقصص صغرى لها عوالمها وشخوصها المتخيلة تملأ فجوات النص، حيث لا يمكن أن نتحدث في " الضوء الهارب " عن نموذج تركيب سردى أحادي، بل نحن نجد أنفسنا في مواجهات تركيبات نصية واصفة، وهذه التقنيات السردية تروم تنويع التركيب السردى من جهة، وإلى تقديم خدمة للنص ولأدواته اللغوية ومكوناته الخطابية مثل إضاءة ، أو اكتشاف حياة وعلائق الشخصية الروائية، ثم قراءة الأحداث المركزية في ضوء صيغ مختلفة حكائية وتخيلية ثم نقدية فيما بعد، وجعل الرواية متآلفة ومتناقضة في ذات الوقت. مع تفكيك الهيمنة السردية عبر توظيف تعدد طرائق السرد. وذلك ب:

- تكسير النمطية السردية، على مستوى الحكاية الواحدة وعلاقة الحكايات فيما بينها، ثم ردم التتابعات المنطقية للأحداث، ومتوالياتها السردية، مع الاندماج في لعبة زمنية معقدة داخل المتخيل، حيث يتداخل الحاضر مع الماضى أو العكس، او يتصارعان ويصطدمان أو يهرب أحدهما من الآخر، كما تهرب الحكايات من حياة شخوصها، أو يتآلفان ولو على صعيد المتخيل.
- الاستناد إلى آلية التذكر، كما رأينا وهى الآلية التي لا تشتغل بطريقة جامدة،أو ثابتة، وانعكاسية، فالتذكرات الحكائية، ما هى إلا وسيلة من ضمن وسائل أخرى، سردية وتخييلية يعج بها النص، من

توصيف وتراكم وإلغاء وتفتيت وتأليف وتقديم وتأخير.

فى قراءته لإحدى قصص بلزاك، يتساءل بارت[٣]، من يتكلم هنا..؟ وبدون شك فإن إحدى الافتراضات، هى أن النص هو الذي يتكلم، ينضاف إليه القارئ كمنتج للدلالة في النص.

لذلك فإن أية حكاية يمكن أن تنقلها وسائل أخرى للتعبير مثل: الحكاية الشعبية أو الحكى الشفوي، أو شهادة معينة، إلى الخطاب الروائي غالبا ما يقوم على سارد يروى تفاصيل الحكاية، التي " يتقبلها" القارئ المدرك لتلفظاتها.

"وعلى هذا المستوى فليست الأحداث المنقولة هى التي تكتسى أهمية، ولكن الطريقة التي يجعلنا السارد بواسطتها ندرك هذه الوقائع"[٤].

وفى " الضوء الهارب " لمحمد برادة، فالحكاية، كما يرى شلوفسكى CHKLOVSK [٥]، ليست عنصرا ماديا فقط، وإنما هى عنصر فنى وأدبي، وجماليته تكمن في مبنى الخطاب والحكاية، حسب مفهوم الشكلانيين الروس.

وهكذا من الصعب في الضوء الهارب تقسيم الرواية إلى مكونين، أو التمييز فيما بينها أى الحكى récit كقصه (حكاية) Histoire، والحكى récitكخطاب discours، كما يصنف تودوروف[٦] هذين المستويين.

ذلك أن الحكاية، في طبيعتها وتكوينها وجملتها، مجردة، تحكى بواسطة فاعل نصي، كما أنها لا توجد إلا من خلال ذاتها، وفى هذا الإطار يمكن أن نستعير تقسيم الحكاية إلى مستويين:

أ) منطق الأفعال Logique des actions

ب) الشخوص والعلائق القائمة فيما بينها

فى "الضوء الهارب" ينزع المتخيل الروائي إلى معاكسة منطق الأفعال، حيث إن التراكم في أفعال الشخوص وجزئيات الوصف، وانتظام مبنى الحكاية لا ينضبط لتراتبية معينة، أو يخضع لموازنة متدرجة للأحداث مع ضبط إيقاعه، فتراكم الأحداث يمر عبر تراكم لسانى لغوى وتقنى سردي، وهى تركيبات سردية متراكبة ومتداخلة فيما بينها، كما أن الحكاية مندمجة ومنفصلة عن بعضها، مثلما شاهدنا في حكاية العيشونى في علاقته بغيلانة، وفاطمة، فالحكاية تولد الحكاية، مستعملة كل الوسائل السردية من تكسير وتقطيع وتمفصل، ونفى النفي، وحكى مواز ومساوق لوحداته الكبرى والصغرى وكل التفاصيل.

وهذه التركيبات السردية، لا تنتمى إلى الحياة الواقعية، وإنما إلى كونها التخيلي، الذي تنتجه حكايات النص، والتى تتخذ طابعا تجريديا، ولذلك فإن التركيب السردى هو الذي يضع قوانينه وآلياته.

ويمكن توزيع إجراءات الخطاب الروائي، إلى ثلاث مكونات تبعا لتودورف[٧]، زمن الحكي، وجهات الحكي، وصيغ الحكي.

٢-٢- زمن الحكي: التأخير والتقديم

فى رواية الضوء الهارب، لا ينتصر الخطاب الروائي للزمن الأحادى في أبعاده فحكايات النص تقوم على أزمنة متعددة، حيث تستعصى الموازنة بين الزمنين: الزمن الأحادى والزمن المتعدد في استرجاعاته واستباقاته، وخطوطه المتوازية، كما يمكن أن تشكل الحكاية الواحدة " مجمعا " لقضايا متعددة، في نفس المتواليات

السردية، حيث يمكن لسلسلة من الأحداث والوقائع والتخيلات أن تروى في نفس الزمن في الخطاب الذي لا يحكم ديناميته بمنطق التعاقب وتتابع سرد المحكيات وتطوراتها.كما يرى تودورف: ف: "الكاتب لا يحاول إيجاد التتابع الطبيعي؛ لأنه يلجأ إلى استعمال التحريف الزمكاني لضرورات جمالية"(٨) ذلك أن زمن الحكى ينطلق في الرواية من حاضر النص، وحاضر الشخصية الروائية (العيشونى)، لينطلق إلى مسارات أخرى، فالرواية تبدأ من تدقيق لحظة زمنية سردية في جزيئاتها في علاقتها بالفضاء، ولا يتكلم النص في زمن عام في مفتتح النص، والذى يوهم القارئ بهذه "الأزمنة الصغرى" إن صح التعبير، إنما يحدد ذلك الانتقال الزمنى لليوم الواحد (غروب الشمس) والسماء والليل واليوم والساعة، وكأن الخطاب السردى يتأهب لضبط إيقاعات الزمن، أو استحالة ذلك أمام زحمة التذكرات والمشاهد والقفز من حدث إلى آخر، ومن محطة إلى أخرى، والتى جعلت من التركيب السردى العام انتقالات في الزمن والمكان والشخوص والحكى منساقة لمتخيل المحكيات.

نقرأ ما يلي: " صوت المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم وهو منجذب نحو فكرة غائمة قرأها أو سمعها، في شيء ما، يتولد بين عشوة المساء وعتمة الليل، أين ومتى ؟ في مثل هذه الساعة دائما تشحن نفسه بأحاسيس غامضة، بكتلة من الهواجس، يبدأ ينساق وراء كل ما يعن له ". (الرواية ص:٩).

وتبدأ الرواية كذلك، بحكاية لقاء فاطمة بالعيشوني، وهى محكية تأتى في درجات متأخرة، لأنها أصلا هى نتاج ومولدة عن حكاية

سابقة، وهى علاقة العيشونى بأمها غيلانة، مما يعنى أنه لم تتم مراعاة منطق الأزمنة والحكايات.

وهذا اللقاء هو الذي يستنهض ما هو مترسب في ذاكرة العيشوني، أى أن الحدث يخدم الحكاية كما تفيد الحكاية الخطاب السردي، وتسعفه في استدراجاته الحكائية والسردية المتلونة والمكثفة.

– يستعرض السارد، كيف يسافر (هو) في الزمن، وينتقل في ذاته، مثلما يتحول السرد ويتنامى مستولدا كل الحكايات الهاربة، قائلا: " خلال برهات الصمت المرافقة لحديثهما كان العيشونى يحاول أن يستعرض وجوه النساء اللائى عرفهن في طنجة أو خارجها، عله يعثر على تلك التي تزعم زائرته أنها حكت لها عنه كل شيء، اللائحة تطول والأشكال تتباين وكل ذلك التنوع فيمن عرف من النساء لم يكن سوى صورة للحظات متناقضة، متنافرة، عاشها طوال ما يربو على الخمسين سنة عرفت نساء بقدر التلون الذي يمكن أن تأخذه الرغائب والنزوات.. ودائما كان هناك تبرير للقاء المرأة خارج الحب والعواطف والانتشاء الداخلي. نوع من الإدمان ؟ خوف من الوحدة ؟ أم تعويض عن أشياء أجهلها؟ " (الرواية ص١٣).

حين أخبرت فاطمة العيشونى بأنها ابنة غيلانة عشيقته التي لم يرها منذ سنوات اندهش، فبالرغم أنها كانت أقرب إليه، فإنه لم يخطر على باله هذا الاسم وهو يتذكر وجوه من عرفهن، وهى عودة إلى الماضى لم تقع بطريقة تلقائية ومباشرة وأوتوماتيكية، وإنما

تطلبت تدخل الزمن الحاضر المتمثل في الحاضر الحكائى (حضور فاطمة) كما ستدفع إلى استعادة اللحظات التي جمعته بها، وهى استعادات صعبة مؤلمة وممتعة، لأنها ستجعله منغمسا في عوالم لا تنتمى إلى الماضي، وإنما تتطور وتتجدد بأشكال أخرى سردية ووجودية، وحين يعود إلى الماضي، فهو لا يشرع في الحكى عن أصول الحكاية ونشوئها، وإنما يحكى مباشرة آخر مرة رآها بعد أن كان عائدا من جبل طارق، حيث يصف اللقاء وكأنه تم فقط منذ أيام: " كانت ترتدى فستانا أصفر وقبعته كحلية متسعة الجوانب، ووجهها متألق تحت لمسات التجميل ومساحيق التزيين. هجمت عليه بتلقائيتها المعهودة وقبلته على خديه وهى تسأله عن الصحة والأحوال والفن، وعلم منها أنها الآن مستقرة بإسبانيا لضرورات الشغل وأن وضعيتها قد تحسنت بعد أن فارقت صاحبها الذي كان يستثمر جسدها في مدريد.. " (الرواية ص١٣)، وبالاستعانة بالبلاغة العربية القديمة، فإنه يمكن القول، إن الرواية تستعمل تقنية أو بلاغة التقديم والتأخير، ليس في الجملة أو الكلام، أو التعبير، وإنما في التركيب السردي، الذي يقدم محكيات معينة، ويؤخر أخرى، وقد يكمل أحداثها، أو يؤجلها أو يوزعها عبر الخطاب، دون أن يخضع الحكى لآلية وتراتبية الأحداث،إذ يمكن أن يكتنف السرد الخفاء والغموض، ذلك أن الرواية تستند إلى تقنيات وتركيبات منثورة بين سرود الخطاب. ومن بينها التقديم والتأخير، كما فهمه عبد القاهر الجرجانى في كتابه: "دلائل الإعجاز".

وفى الضوء الهارب، يظهر أن " بيان " حكاية لقاء العيشونى

بفاطمة أهم، لأنه سيكون هو مرتكز الأحداث، التي تضيء الماضى كما تسترجعه، وتساهم في انزياحاته.

وهذا التأخير والتقديم، الذي نجده في النص، يؤدى إلى مجازات حكائية، لأنها لا تأتى مباشرة، وبالمقلوب، ليس بالمعنى الذي ورد عند ابن قتيبة في كتابه " تأويل مشكل القرآن"[٩] الذى دون فيه آراءه البلاغية، وعقد بابا للمقلوب، وحدده بأنه لا يوصف الشيء بضد صفته، وإنما بما اعتبره أن المقلوب قد يقدم ما يوضحه التأخير، وتأخير ما يوضحه التقديم.

وتقديم حكاية لقاء العيشونى بفاطمة وعلاقته بها سيوضح أشياء كثيرة في الرواية، كما ستقوم بنفس الدور وظائف تأخير حكايات أخرى كعلاقة العيشونى بغيلانة وعلاقة فاطمة بالداودي، وعلاقة العيشونى بكنزة... وتذكرات أخرى لهذه الشخصيات الروائية.

ولا تتم هذه العودة إلى الماضى أو استعادته، بطريقة واحدة، وإنما من خلال وسائل حكائية وسردية مختلفة، بحيث تكاد كل تقنية في الرواية في مجملها، تنقسم وتتوزع إلى إواليات وتقنيات إضافية وموازية.

فاسترجاع الزمن[١٠] هذا قد يكون للمقارنة مثلما ما حصل مع العيشونى وهو ينظر إلى فاطمة ويتذكر، في ذات اللحظة، أمها غيلانة، يقول: " غيلانة الشقراء المدورة الوجه، الممتلئة الصدر المشدودة الساقين، ذات الشخصية القوية الطموحة،تلد مثل هذه الفتاة الناعمة ذات العينين الحالمتين؟" (الرواية ص١٣).

ويضيف: " ما أقوله لك الآن يا فاطمة، لم يكن بهذا الوضوح في

ذهنى ومشاعري، لأن الذي يوجد داخل مشهد الحركة لا يستطيع أن يضبط لفظيا ما يصدر عنه من أفعال واندفاعات، ولأننى لم أكن آنئذ، على هذا القدر من الوعى النسبى الذي يتيح لى الآن أن ألون الأشياء والحلقات وأنظمها مع أنها قد لا تكون - حين وقعت - سوى وقائع خالية من هذا المعنى الذي أحاول إضفاءه عليها. ليس لأن الأمر يتعلق بأمك، وإنما لأن هذه العلاقة التي تجمعنى بك الآن (ولا أستطيع توصيفها وهى ما تزال طازجة) تجعلنى أنظر إلى ما مضى من حياتى وكأن له دلالة تبرر لهذه الذات التي تكلمك أن توجد عبر خطاب يلتقط خصوصيتها" (الرواية ص٥٠).

وهى الحكايات المستعادة ليس من أجل سرد الماضى فقط، لأن هذا الماضى يمتد في حاضر النص وحاضر شخوصه، ولأنه يجعل من الحكاية متخيلا حيا دافقا، يحول خطوط النص وأحداثه وتضاريس تعبيراته الى اتجاهات مختلفة . يقول العيشوني: " ليس الموضوع هو أن أحكى لك عن أمك وكيف عرفتها ولا عن تلك الفترة التي جعلتها زاهية وهى تحكى لك عن طنجة الدولية وعن حياة الليل ولألاء المنعمين.. ليس هذا ما يهمني، يهمنى أن أتحدث عن ذاتي، بل ذواتى التي ظلت تركض في جنبات الظل، داخل المضيء/ المعتم، وسط متاهات الوعى بدون أن تقبض على ما يكون جوهرها. " (الرواية ص ٥٠/٥١).

وهو ما يفيد أن الحكاية حتى في هذه الحالة تبقى مفتوحة وغير مستقرة أو مقيدة بزمن خارج النص.

ثم إن هذه الاسترجاعات تؤول إلى إعادة قراءة الماضى المسرود:

" الآن فقط انتبه إلى أننى اكتشفت المرأة فوق الفراش من خلال مسرات الجسد، داخل مهرجان الحركات البهلوانية الفيزيقية، اكتشفتها مجردة من الهمسات والنواشى والزبارج وتنهيدات المتيم الملسوع... " (الرواية ص٥١).

وقد يصبح هذا الزمن الروائي، زمنا للتماهي، بين زمنين أو شخصيتين وأكثر (العيشوني - غيلانة - فاطمة).

يقول السارد: " وتعود ابتسامتها لتبدد الجدية التي تسللت إلى حديثهما قالت له أنها لم تشعر بعد بشخصيته المرحة اللامبالية، المتحدية، المتشبثة بالآنى والمحتفية باللحظة." أنت تبحثين عن الصورة التي رسمتها لك أمك عنى ؟ " (الرواية ص١٤).

وتأسيسا عليه، فإن هناك علاقة أساسية بين زمن الخطاب وزمن الحكاية يجسدها عامل التوتر بمفهوم تودورف[11]، حيث يقدم النص إمكانيات واحتمالات للحكي، دون أن يتخندق في طريقة أحادية للحكي، فهناك المحكى المفرد، والذى ينبنى على خطاب واحد، وحدث بعينه، ثم المحكى المتكرر أو المتردد، وفيه تتناول سرود وخطابات متعددة حدثا واحدا، وأيضا يركز المحكى الواحد على مجموعة من الوقائع المتناظرة.

فالزمن الحكائى وزمن التلفظ،(Temps de l'énonciation) كما يتضح، يعتبر عنصرا أدبيا، بنقله إلى الحكاية ومكونا من مكوناتها.

إذن فعامل الحكى في الرواية أساسى لبناء الحكاية، لكن هذا الحكى إما أن يكون ذاتيا، وهذا هو المستحوذ على متخيل النص،

ومتخيل شخوصه الذين جلهم عاد ليسرد "ماضيه" وحياته وعلاقاته، وهناك شخصيات أخرى لا تتكلم بلسانها في الرواية، لكن يظهر من "يمثلها" ويحكى عنها.

أو يكون الحكى موضوعيا وهو الذي يتحدث عن أحداث كبرى أو، معالم أو صراعات، وهو الحكى الذي لا يبتعد كثيرا عن ذوات النص، لأنه يأتى في سياقه وليس مفصولا عن متخيل الرواية، وبنيات الخطاب.

يستحضر العيشونى أشياء كثيرة من ماضيه، يتحدث عن علاقته بأمه، وعلاقته بخوسيو بغيلانة، وكنزة، وعاهرات، وأصدقاء، وأجانب ومبدعين وبذاته، والجسد ككل، والتشكيل، والمكان والزمان، والكتابة: يقول في مذكراته: " لملم وجوه وأطياف العابرات والعابرين في فضائك وانظر فيما إذا كنت تملك قدرة على إعادة تشخيصها وتحريكها. لا بأس من أن تستحضر الأسماء: أمك، غيلانة، خوسيو، الزلالي، الدحماني، كنزة، حلاق مراكش، حديدش، فاطمة...وأن تستحضر الأمكنة: طنجة، فاس، مراكش، اسبانيا... لكن كيف ستجعل ذاتك وسط هذا الركام المتنافر، تتكلم لغتك التي تكلمتها عندما عايشتهم؟ هل ستستعيد وأنت تكتبها، طراوة الإحساس ونداوة التعبير؟ قد لا يكون هذا أساسيا... " (الرواية ص ١٧٤).

ومع كل هذا فإن دور العيشوني، وهو يعيد كل ما تختزنه ذاكرته من آثار للعلاقات المتعددة، والارتباطات المختلفة، لاتنفرد شخصيته بامتيازات نصية معينة فكما يضئ العالم الخارجى حياة هذه الشخصيات، فإنها من خلال ما تصطدم به وتتعرض له وتعانيه،

كشخصيات مأزومة لكنها غير مستسلمة، تساعد على فهم وتأويل الوجود والعالم، وإعادة تشكيل العالم الخارجي.

نقرأ ما يلي: " الأهم هو كيف تردم الهوة التي انتصبت بينك وبين العالم الخارجى حين سقطت كل مصداقية عن مواقفك وكلامك، خلسة، وتحولت إلى ممثل وسط جوقة لا تحصى من الممثلين، تؤدى دورا في مسرحية يخرجها قدر أعور أو إرادة عمياء؟ هل تنكر. وأنت تتلفظ اسمك: العيشوني - أن صدى غريبا يقرع طبلة أذنيك حاملا غناء الهوية المشروخة والاكتمال المحطوم والحب المتوارى؟". (الرواية ص١٧٤).

إن العيشونى وهو يعمل على حكى ماضيه وعلاقاته المسترجعة، يؤكد أنه لم يتخلص من تداعياته وتأثيراته، رغم المسافات الفاصلة بين زمن الحكى والخطاب، وزمن الوقائع، وهذا يعنى أن الحكاية لها وظائف تتعدى قاعدة الحكى من أجل ذاته، أى أن المتخيل الروائي يتجاوز تراتبية العالم، والانتظامات القسرية، لأن كل ما يحكيه العيشوني، لا يزال يقبع في ذاكرته ووجوده وتفكيره في العالم علاوة على أنه يسرد ذاته ونمط حياته - فالأم دلالة على المقدس، والوجه الآخر هو غيلانة؛ حيث تحرر الذات والجسد والعشق والحب، ومن خلالهما فاطمة، التي تجعل من الماضى كيانا ومخلوقا حيا في الحاضر، وهى ترتمى في أحضان العيشوني، لكن هذا لا يمنع من وجود خصوصيات ومحطات في حياتها.

يقول العيشونى عن غيلانة كشخصية تشكل مربط الفرس في حياته الجسدية والجنسية، وهى شخصية يحكى عنها دون توقف

حتى أنها تغدو هى المحكى وصلب الحكي.

- " أرجع إلى حكايتى مع غيلانة أين تركناها؟ آه تذكرت: عند بداية التعلق بها أثناء ما كنت أرسمها. مرات عديدة حاولت أن أستثير غيرها بالحكى عن مغامراتي - الحقيقية والمتخيلة في اسبانيا وطنجة. ولكنها كانت تستقبل ما أحكيه بابتسامة لا تكاد تتغير وهى تقول: أنت محظوظ " (الرواية ص ٥١/٥٢).

وبقدر ما هو مهتم بالتركيز على نظرته لعلاقته بغيلانة، وأثرها عليه، فإن السارد كثيرا ما يهتم بتفاصيل حياتها، من خلال ما ينقله عنها من حركات وعادات وما يجمعه معها من لحظات وارتباطات إما ثنائية أو جماعية، تضم شخوصا أخرين، وهو مستوى من الحكى يكاد ينطبق على كل الشخصيات والأحداث في الرواية، فإما أن السارد يبث معلومات ومعطيات عن الشخصيات، مستعملا كل التقنيات السردية، والانتقالات المتكررة في النص وتحولات حكاياته وأشيائه، أو إن النص يسمح لشخوصه بالتكلم والتعبير عن ذواتهم وحياتهم من طفولة ورغبة وتماس وانتظار واختلاط وتنوع تجربة الوجود.

يقول عن غيلانة: " في بعض الأصباح كانت غيلانة تحمل معها " التشورو " وتهيء الفطور تفتح نافذة غرفتى سائلة إذا كنت قد أرقت ليلة أمس. كانت تنسج حميمية بينى وبينها بالقدر الذي تريد وأنا مستسلم ومستغرب لهذا التحول. حتى أصدقاء جماعة اللهو استغربوا من تخلفى عن مواعيدنا وتفضيلى البقاء مع غيلانة وحيدين لنشاهد فيلما أو نتجول في الشوارع. وكانت مناسبة عيد ميلاد صديقى الزلالى فرصة للعودة الى صخب الجماعة ومرحها "

(ص٥٢ الرواية).

ويضيف قائلا وهو يصور لحظاته مع غيلانة :

"... وجدت في ذلك المناخ ما كان يستهوينى من معاشرة أصدقاء اللهو. لكن حين كانت تقع عيناى على غيلانة المتألقة ترف أهدابى وأكتفى برفع كأسى في اتجاهها.

بعد قليل اقتربت منى لتنبهنى إلى أننى لم أدعها بعد للرقص فأجبت بأننى أتهيأ لذلك، وحين رأيتها ملتصقة بالزلالى وهما يرقصان مغمورين بالضوء الأحمر الخافت. خيل إلى أن شيئا ما يجمعهما وأن غيلانة ترقص وكأننى غير موجود داخل القاعة. كيف ترقص أمامى مع الزلالى بمثل هذا التناغم والتمازج ؟ " (الرواية ص ٥٢/٥٣).

ودون أن نقف كثيرا عند الأمثلة المتعددة التي توضح كيف يحكى العيشونى عن علاقاته تبعا للتقلبات التي يعيشها، وتحولات الحكي، بل إن كل علاقة لها مميزاتها ولها تقلباتها وتبدلاتها. وهو ما تدل عليه سرود المتخيل. وكأن عدم خطية السرد هى انعكاس لتموجات الشخوص في أفعالهم وانطباعاتهم سواء تلك التي تنتمى إلى الماضى أم الحاضر أم المستقبل، الشيء الذي يدفعنا إلى القول أن الرواية لا تختفى خلف شكل أو نظام أحادى للحكي، وإنما ترسخ قواعد لنظام الحكى المتعدد؟.

فى هذه المتوالية يحكى السارد عن غيلانة، بالالتجاء إلى تقنية العنعنة، لكن هذه التقنية لن تكون إلا أداة متلاشية، أمام ما ستصرح به غيلانة عن نفسها بشكل مباشر، ودون الحاجة إلى

وسيط سردي، كما يجرى في فقرات أخرى حيث استحواذ الوساطة السردية على الخطاب دون التمكن من الإحاطة بكل جوانب النص.

تقول: " الآن أعمل لحسابي، في البداية كنت غريرة فلم أنتبه إلى خطة الروبيو الذي عرض على السفر معه إلى مدريد لنعمل معا بأحد المطاعم، كان قد وضب كل شيء ليوقعنى في الشرك أحسست بالغربة بعد عودتى من فاس إلى طنجة، وأمى لم تستسغ حكاية طلاقي، والمال غدا قبلة الجميع.. اقترن الخلاص عندى بالسفر الى اسبانيا، وفى مدريد وجدت عشرات المغربيات من كل الأصناف والطبقات يعملن في البارات والمطاعم والمراقص ويتاجرن بأحسادهن. هجرة للأجساد مزدهرة، مربحة، تصعب مقاومة إغراءاتهما. وكان هذا هو المشروع الذي أرغمنى الروبيو على الدخول فيه. حينئذ صممت على أن أثرى وأستوعب أسرار المهنة لأجمع مالا يضمن لى ولابنتى حياة كريمة في طنجة. لست مسؤولة عن الأخلاق أيها الفنان الحبيب " (الرواية ص٦٥).

فكما عبرت عن علاقتها بالعيشونى والجسد في فقرات سابقة، فإنها، هنا تحكى عن ظروفها وأوضاعها الاجتماعية والمهنية والقانونية، وكذلك المحددات العامة.

- تقول: " منذ ثلاث سنوات صرت في وضعية أفضل استفدت من موت فرانكو، فبعد رحيله تحررت أخلاق الاسبانيين من قيود التزمت وصار للمومسات وضع قانونى معترف به، فتمكنت من رفض وصاية الروبيو، الآن أسكن شقة بشارع كوبا، رقم تيليفونى مثبت على كناش السفريات يشتريه من شاء من الأكشاك وفيه أعلن عن

نفسى باسم المهنة الذي اخترت لنفسى " (الرواية ص٦٦).

بل إن، غيلانة، كما بالنسبة لباقى الشخصيات، لا تكتفى بالحكى عن ذاتها أو عن أحداث معينة.

وإنما نراها تتساءل وتتحاور مع مخاطبها، بعد أن، " ينسى "أو يتناسى السارد أنه هو من يروى ويتذكر الحكاية.

" قالت غيلانة بعد فترة صمت: لماذا تعقد الأشياء وتعذب نفسك؟ ارسم بالطريقة التي كنت ترسم بها .. أنا لن أغار من موديلاتك بل يمكننى أن أساعدك في العثور عليهن " (الرواية ص ٥٧).

ويمكن أن ننقل، كذلك، هذا الحوار الثنائى بين غيلانة والعيشوني:" قال لها: ماذا يمثل الجنس لديك؟ قالت: لذة لا تعادلها لذة عندما يكتمل... لكنني، منذ عشرين سنة مارست الجنس وكأننى حاملة أثقال، الشكوى لله ".

وهو الحوار الذي يقاطعه السارد، ويتقطع في أكثر من مرة، وهذا ما يعنى أن هذه التقطيعات والتفصيلات والتكسيرات ذات وظائف سردية.

بعد ذلك يتم استئناف الحوار :

" ثم قال لها: ألم تحققى ذروة الشهوة بدون حب؟

قالت: حصل ذلك مع شخص عابر، ذات مساء في مدريد.

كنت متعبة متقززة من أعباء المهنة وآلياتها، أجر جسدى المفصول عني، وحاصرتنى ذكرى متعة الجنس في أيام ماضية (معك، مثلا كانت لحظات لا تنسى) - ظللت مستسلمة للذكرى وأنا على كرسى بمقهى صيفى إلى جانبى كان يجلس رجل أسود، وسيم، يبتسم لى

من حين لأخر.انتقل إلى طاولتى وحاول أن يحدثنى بالإنجليزية فلم أفهم ما كان يقوله. عندما تعذر التفاهم رسمت ملامحه علامات الأسف "(الرواية ص ٨٤).

وهذه التقطيعات السردية غالبا ما تكون بمثابة اللازمة الحكائية، أو الوقف[١٢] الحكائي، الذي ما فتئ يذكر بحكاياته أو ينبه المتلقي، بعد استراحة السارد والتهيب لإعادة ترتيب حكايات أخرى، منتثرة في الذاكرة والنص وغير منظمة، أو الحافز والمؤشر الحكائى الذي يصل الماضى بالحاضر، حيث كلما غاص متخيل النص في الذاكرة، يعود إلى قصة الحاضر، هكذا حينما كان يتحدث العيشونى إلى فاطمة، ويحكى لها عن أشواط من حياته، وعن علاقته بأمها غيلانة، كان يتردد هذا الحافز الحكائى الذي يعيد الأمور الحكائية إلى نصابها.

يقول العيشوني: " بعد ذلك اللقاء لم تزرني، منذ ثلاث سنوات فيما أحسب، ماذا أقول لك بعد يا فاطمة ؟ " . (الرواية ص٦٨).

- "كانا مستلقيين على الفراش بعد أن انتهت فاطمة من سرد حلمها، العيشونى غارق في متاهات التذكر، والتداعيات تنثال على ذهنه أسرابا أسرابا وفق منطقها الخاص . طال الصمت وامتد. وثب واقفا وأخذ يخطو جيئة وذهابا أمام نظرات فاطمة المستغربة لحماسه المفاجئ، يحرك يديه وأصابعه وكلامه يتدفق باسترسال " (الرواية: ص٣٤).

- "ستجدين فيما أحكيه نفحات رومانسية لكننى لا أستطيع أن أتذكر تلك اللحظات إلا على هذا النحو، لكن، هل الذكرى حدث "عشناه أم إنها شيء ينقصنا، يعطينا إحساسا بالفقدان فنبتدعه؟

هل الذكرى مشاهد عشناها بالفعل أم أننا نعيشها بالتذكر عبر ما يخبرنا به الآخرون؟ " (الرواية ص٥٣).

- "كنت في مطعم الغندورى تتذكرينه ؟ تعشينا فيه أنا وأنت منذ أسبوع - مع غيلانه لتناول الغذاء شهر مارس في نهايته والشمس تمتلئ تدريجيا بدفء ربيعى " (الرواية ص ٥٥/٥٦) وقد يأتى هذا الحاضر الحكائى في صيغة سؤال تذكيرى كما رأينا في الفقرة السابقة، أو بصيغ سردية أخرى، مثل توجيه الخطاب إلى المتلقي، أو إدخال بعض الجمل والكلمات التي قد تحذف دون أن تؤثر على مجرى الحكي.

- يقول " أختصر لك في القول: سكنت مراكش عدة شهور كنت خلالها أعيش منسحبا من الحياة الاجتماعية، مكتفيا بعلاقتى مع كنزة، متجولا في الجنوب مفتحا عينى على الضوء والألوان " (الرواية ص٦٢).

فالحافز الحكائى هنا، هو هذه الجملة " أختصر لك في القول " وهى الجملة التي لا يخلق سحبها خللا في القول، لكن وجودها يدعم بنية التلفظ الحكائي، الذي يقرنه بمتلق مفترض خارج النص، ومستمع داخله وجذور الحكاية.

وقد يأتى هذا الحاضر الحكائى في صيغة مخاطبة الذات والتدليل على الحاضر بكلمة واحدة تحكم البنية السردية برمتها مثل كلمة: "الآن"

يقول العيشوني: " مصدر تعاستى الآن أننى أفتقد تلك اللحظات أحس كأن لا شيء يحدث، كأن الذي أعيشه عشته من قبل ،لا أنكر

أن زيارتك أحدثت الرجة وأيقظت الفرح لكن ثقل العمر يحد من عنفوان الاستجابة " (الرواية ص ٦٨/٦٩) وأحيانا أخرى، فإن الحافز الحكائى[١٣] يستند إلى بنية السؤال لكنه سؤال في لبوس أسئلة لاتذكر بحدث وقع أو بفضاء معلوم، كما تم بين العيشونى وفاطمة وهو يسألها هل تتذكر مطعم" الغندورى " حيث يتماهى وازع الحضور بين العيشونى وفاطمة وغيلانة.

وكذلك على مستوى الفضاء، وفى مناسبات متفرقة، فهذه الأسئلة ذات طبيعة سردية احتمالية واستكشافية وارتحالية في الزمن والعالم والأشياء.

يتعرض تودوروف[١٤] إلى مجموعة من المفاهيم النظرية المرتبطة بوجهات الحكى (الرؤية) وكذلك إلى العلاقة بين الضمائر في الخطاب: (هو/ أنا) (الشخصية / السارد). وفى هذا الإطار يمكن أن نذكر اجتهادات نظرية أخرى مثل التقسيم الذي طرحه بويون والمتعلق ب: "وجهة النظر" وهذا يبين تعدد أنساق الحكى الروائي، والذى توفره رواية "الضوء الهارب" .

يقول تودوروف: "إن هيآت الحكى تعكس الطريقة التي يرى بواسطتها السارد الحكاية أما صيغ الحكى فتتعلق بالطريقة التي يقترحها علينا السارد"[١٥].

إن صيغ الحكى التي نتحدث عنها، هى التي تسمح لنا بالتمييز بين كاتب " يكشف " لنا الأشياء، وآخر " يقولها " فقط، وفى هذا الإطار يرى تودوروف أن هناك طريقتين أساسيتين للحكي: التمثيل la représentation والسرد la narration وترتبط مقولة الصيغة

بدرجة حضور الأحداث المكونة لمتخيل النص، في حين تتصل مقولة الزمن بالعلاقة بزمن الخطاب الحكائي، من حيث تصوير الأحداث عبر التسلسل الأفقى للحروف والجمل ثم العالم التخيلى للحكاية الذي هو أشد تعقيدا وتشعبا.

ولعل تطور مجال السرديات في الروايات العربية، ومن بينها الضوء الهارب، تثير تعقيدات بارزة، من حيث آلية اشتغال الضمائر وأزمنة الحكى ووجهاته وصيغه، وكذلك وظائف وأفعال الشخوص الروائية، وأبنية الحكايات وتمفصلاتها السردية.

إن رواية " الضوء الهارب " غنية بأنواع السرد وتركيبات سردية تختزل حبكات كثيرة، في عدد محدود من النماذج الحكائية. وهذه السيرورة الحافلة بتنوع التقنيات هى التي " تبشر " بأدبية وجمالية مسرودات النص.

فالسرد، كما يقول بارت: ليس تكرارا بسيطا وفجا للأحداث، بل يحتوى على بنيات وتلفظات دالة.

يقول ريكاردو: " من الواضح أن السرد هو طريقة القصص الروائي، وأن القصة المتخيلة هى ما يروى، وهما يحددان وجهى اللغة "[١٦].

ويقوم المتخيل الحكائى في " الضوء الهارب " على أكثر من برنامج سردي، فإذا أخذنا الفصل الرابع من الرواية. والذى يعنونه السارد بقوله: "من دفاتر العيشونى " سنجد هذا الملفوظ السردى عبارة عن رسالة من فاطمة إلى العيشوني، لكن نصها يخرج عن إطارها لغة وتعبيرا وسردا. فالرسالة هنا هى متوالية سردية

متناغمة، تتحدث عن أحداث وشخوص وتحولات وعلائق تتجاوز إطار المرسل / فاطمة، والمرسل إليه/ العيشوني، ثم شفرة الرسالة، حيث إن بنيات خطاب الرسالة يضعنا مع مرسل متعدد، وشفرات لغوية.

٣-٢- المظهر الحكائى المباشر وغير المباشر(صيغ الحكي) :

فيه تتوجه فاطمة، كسارد إلى مخاطبها المباشر، أى أنها لا تخرج عن وظيفة خطاب الرسالة، وإن كانت تجعل منه خطابا حكائيا ووسيلة سردية لتمثيل معادلة البؤر السردية الممكنة والمتفاعلة داخل النص، كقوانين داخلية ملحمة لشذرات الحكى وطبقاته الحكائية.

تقول فاطمة: " حين زرتك كنت أحاول أن أفهم جزءا من ماضي، من علاقتى بأمى غيلانة، وكنت أيضا أفكر في طريقة أستمر بها في العيش بعد أن أبعدت عنى فكرة الاستسلام للبكاء ورثاء الحظ " (الرواية ص ٩٧).

وكما يبدو حين يوجه الخطاب إلى متلقيه، لا يقف فقط عند ما يمكن أن نتصوره أنه يجمع بين المعنيين من علاقاته وأحداث وأشياء مشتركة، فخطاب فاطمة، وهو مرسل إلى العيشوني، مثله مثل لغة تخاطب ذاتها، أو حوار داخلى عبر قناة شخصية روائية أخرى، أى أنه سرد مرآوى لغوى ووجودي، من خلاله ترى الشخصية الروائية ذاتها، بل وتفكر في كيفية الاستمرار في العيش.

وتقول كذلك: " لو أردت أن أستعمل لغتى الآن لا لغة تلك الفترة، لأحدثك عن حالتى النفسية بعد مجيء ندى ومجابهتى لأمى واستسلامى للانتظار، لقلت بأننى كنت أفرغ كل يوم من الداخل والخواء ينمو ويتصاعد ليملأ الجوانح ويمتص الفضول، ويزرع

اللامبالاة. لكن هذا التبدل تسلل إلى أيضا من خارجي، من أشياء وكلمات ومشاهد كنت ألتقطها في ساعات الملالة والضيق " (الرواية ص ١١٤/١١٥).

وتعود للحديث عن لقائها بالعيشونى والغاية منه :

"عندما زرتك ذلك المساء بطنجة (منذ أكثر من سنة ونصف؟) كنت أفعل بدافع من الفضول، لأننى كنت راغبة في أن أستكمل صورة أمى من خلال التعرف على عشيق شبابها، خاصة وأنها حكت لى عنك بإسهاب بعد مواجهتنا التي حدثتك عنها في هذه الرسالة " (الرواية ص١٢٢).

وفى كل هذا، فإن فاطمة وهى تتحدث إلى العيشوني، تستحضر ذاتها وأمها، والعيشونى كعشيق لأمها، لكن في سياق مواز، تخرج فاطمة من دائرة المحدد المرآوى السردى الانعكاسى إلى معانقة العيشونى كشخصية روائية لها كينونتها.

تقول: " عندما أستحضرك، أتذكر ملا محك تعلوها الحيرة وأنت تتمتم " لا أعرف لأى صوت كنت الصدى " فأقول: هل من المعقول أن يفقد رسام مثقف مثلك صوته ليغدو مجرد صدى لمصدر مجهول؟ لا شك أن هذه عبارة لشاعر أو كاتب علقت بذهنك فاحتميت وراءها لتحافظ على براءتك، غير مهم، الآن، أنا أقول لك ذلك لأننى دائما معجبة بقدرتك على أن تعيش الأحداث وتتحدث عنها واضعا بينك وبينها مسافة كأنها ظل لحياة، لا حياتك ذاتها " (الرواية ص١٢٣).

وقبل أن تختتم الرسالة، أو حكايات الرسالة ومتخيلاتها، تبرز تمظهرات السرد المباشر، الذي يؤطره متلقيه، والذى هو أصلا

شخصية روائية متخيلة.

تقول: " أكتب إليك كما قلت لك في بداية هذه الرسالة، من مانتون حيث سنقضى عطلة الصيف عند حماتي (عقبى لك) مدام شنطال التي يلذ لها أن تتحدث ساعات متواصلة وأن أستمع اليها بانتباه... أكتب إليك وأنباء عن إطلاق سراح الرهائن ببغداد تملأ فراغ هذا الصيف في وسائط الاعلام ... " (الرواية ص١٢٣).

قبل أن تتساءل وتجيب :

– " أين أنا من كل هذا ؟ لا شيء يحركني وكأنني صدفة انغلقت على أمل وحيد: موت مدام شنطال ليرث ما تياس ثروتها، وتخلق جنين في بطني يضمن لي نصيبي من هذه الثروة، ومن يدري فقد يطرأ حادث يختطف ما تياس لأستمتع أنا بما تبقى من حياتي مطمئنة بدون هموم مادية، واحدة من بين نساء ورجال لا يحصى عددهم يعيشون على فتات بعض الأغنياء مقابل خدمات أو أدوار يتجرعونها، هل يختلف مصيري عن مصير أمي ؟ ربما، خاصة إذا تحققت استيهاماتي. حينئذ لن تستطيع أن تنكر بأنني عرفت كيف أتحايل بكيفية ذكية لأؤمن مستقبلي معتمدة على "التخطيط " والإدارة والاستفادة من دراستي الجامعية ومن قراءاتي... أي نعم أيها الفنان، العلم نور وأي نور ! " (الرواية ص ١٥٠).

بل إن الرسالة/ الحكايات[١٧] تنتهي بمحادثة المتلقي، وطرح أسئلة عامة، وسؤال موجه إلى المتلقي كذات وكسارد وهي تلفظات سردية تتجاوز تقنيات الرسالة التقليدية، تقول فاطمة: " كل الذكريات المشعة يهرب ضوؤها فتبدو شاحبة مثل صدى المرايا جميعها تخبو

وتبوخ، من قال إن البطولات تموت بعد أن تستنفد مداها ويطفئ الزمان بريقها؟ لا يهم من قال لأن ذلك ينطبق على كل ما يحرك الوهم فينا ... فهل تستطيع أن تصنع لنا بطولات، أوهاما، أحلاما أخرى أيها الفنان ؟ " (الرواية ص١٥٢).

فهذا المظهر الحكائي المباشر يختزل القصص والمشاركين، في هذه الملفوظات، إلى صيغ وشفرات، وبنيات عميقة، وكل نص هو خطاب له علاقة بمؤلف ضمني وقارئ ضمني أي وجود اختيارات تشييدية تركيبية ومخلوقات روائية لها تصرفاتها وأفكارها وحوافزها، مع تنوع التقنيات اللسانية.

وكما يقول بارت[١٨] لا يوجد سرد دون سارد ودون مستمع أو قارئ، وهذا ما يمكن ملاحظته في حكي رسالة فاطمة إلى العيشوني، علما بأن الأسئلة حول القارئ والكاتب والعلاقة الملتبسة بين مختلف مكونات الخطاب، وما تستدعيه من مفاهيم، تقتحم اليوم مجال البحث من طرف الدارسين المعاصرين، تتخذ أبعادا جديدة، نظرا لما يمكن للسرد أن " يتطوع " به، من " خدمات " يكون من بين أهدافها إضاءة مناطق مظلمة أو معتمة في النص، في علاقة السارد بما يحكيه أو يستدعيه من حكايات، وينشئه من صلات متصالحة أو متناقضة مع الشخوص والأشياء والأمكنة والأحداث وهذا ما ركز عليه بعض الباحثين في تحليلاتهم للعلاقات المتبادلة بين الكاتب والسارد والقارئ والشخوص .

في حين ينطلق آخرون من التمييز بين العرض، وفيه تحكى القصة نفسها بنفسها، وهذا ما يشكل وجود الحكايات في " الضوء

الهارب "، والسرد الذي يكون فيه الراوى عالما بكل شيء، وهذا ما لا يستطيع العيشونى والسارد أن ينجزه داخل النص، رغم احتلاله لمساحات طويلة من السرد.

وينحدر هذا التمييز إلى آرسطو[١٩]، ومن بين الذين وظفوه في كتاباتهم فلوبير، وهو التمييز الذي يتوزع بين أربعة أجزاء تأسيسية مشتركة بين التراجيديا Tragédie والملحمة L'épopée وهي: الحكاية، والمواصفات، والفكرة، والأفعال، ويعطى أرسطو أهمية خاصة للأفعال والحكاية.

كما نجد باحثين آخرين يميزون بين العرض والسرد والمشهد والتلخيص بالاستناد إلى تمييز أرسطو[٢٠]، أو تمييز أفلاطون[٢١] بين المحاكاة والحكى التام، ويمثل هؤلاء على الخصوص جيرار جينيت[٢٢] عندما يتحدث عن الطريقة التي يحكى بواسطتها الراوى حكايته أو حكاياته.

إن الأشكال الحديثة للأدب السردى وضمنها " الضوء الهارب " بصيغها الحكائية هذه وسننها السردية، هى استمرار وامتداد للأشكال القديمة منذ آرسطو ونصوص تراثية عربية وإسلامية، وكل الفروع الحكائية، فكما لا يتدخل العيشونى السارد في بناء كل أحداث الرواية، فإن الشاعر في الحكاية الهوميروسية[٢٣] لايتدخل في " صناعة " وقائعها، إلا نادرا، في حين يتحمل شخوص الحكاية عرض أحداثها.

فهل يمكن أن نذهب إلى القول إن " الضوء الهارب " لمحمد برادة، هى حكاية هوميروسية جديدة، حيث تتكفل باقى الشخصيات

بعرض كثير من الأحداث الذاتية والخاصة والعامة كذلك، وهى صيغ تختلف حسب الروايات، وإن كانت تلتقى في بعض المشاهد ووسائل العرض.

فى رواية مدام بوفارى يميز لوبوك بين العرض المشهدى للأحداث مع بداية الرواية، والعرض البانورامي، والعرض الدرامى (مشهد جمعيات المزارعين) ويقابل بينه وبين العرض التشكيلي، وكل صيغة للحكى من بين هذه الطرائق، تتولد عنها وجهة نظر خاصة في الخطاب الروائي.

فى العرض البانورامي، يكون الكاتب عالما بكل شيء وملما بكل التفاصيل المتعلقة بموضوع الحكي.

ويغيب الكاتب في العرض المسرحى والمشهدي: حيث يواجه القارئ الوقائع بشكل مباشر، ويميل لوبوك إلى النماذج الروائية ذات هذا النمط الأخير في الكتابة، وهذا ما أصبح شائعا في الكتابة الروائية العربية الحديثة، كما في " الضوء الهارب " ذلك أن الراوى في حكاياتها، وكما نتتبع، خطواته، يكون في أشكال ممسرحة ومدمجة ومنخرطة في الحكاية.

٤-٢- التمدد والتخلل السردى :

فى رسالة فاطمة إلى العيشوني، كما في سياقات سردية أخرى، في الرواية، تنبلج حكايات وسرود تنقذ متواليات النص ومتخيلاته من كل أشكال التقلص أو الانكماش والانغلاق إلى حد الاختناق، وهذا ما عبرنا عنه بنقيضه، أى مفهوم التمدد النصي، وليس الاسترسال والاستطراد، أى النص بتقنياته وأشكاله المتعددة

والسلسة، وهو بمثابة عالم من التكثيف .و" السيولة " السردية المنتظمة في شبكة من العلائق.

ففاطمة كشخصية متكلمة في الرواية حريصة على الإفصاح والبوح بما عاشته أو تراه أو تلاحظه، وهى أيضا ساردة للوقائع، حتى إن المتلقى للنص ينسى أنه أمام رسالة ويتخيل نفسه أمام حكايات متلاحقة، وتطارد بعضها البعض فهذا الشطر من الرواية أو الرسالة، يبدأ من شروع فاطمة في كتابة الرسالة، وزمن الكتابة هذا غير معزول عن فاطمة صحبة زوجها ماتياس بيدال، وزيارته لوالدته الأرملة مدام شانطال في بلدة مانتون Mentonالتى يصفها السارد بكونها فضاء معروفا بمطاعمه المشهورة.

إلا أن قصة زواج فاطمة تبقى غامضة ولا يحكى عنها الراوى تفاصيل أو معلومات ضافية، كنوع من الإضمار السردي، إلا أن فاطمة ستعود لموضوع الزواج بإسهاب ووضوح أكثر عند نهاية الرسالة، حيث ستحكى كيف التقت بزوجها، وكيف رمت بحبائلها تجاهه وتجاه أمه؟، كيف تحقق مشروع الزواج بعيدا عن الحب؟، وهذا ما تمكنت منه بعد أن حاولت محاكاة إحدى الشخصيات الروائية بونون بطلة رواية Les dimanches des Mademoiselle Beaunon للكاتب Jaques Laurent على إثر قراءتها لهذه الرواية، مضيفة الشهادات الأخرى، وهى تطبق أو تنتحل صفات هذه الشخصية الروائية وسلوكاتها، أى أن شخصية روائية تتماهى مع شخصية روائية أخرى في رواية أخرى.

وقد انتبهت فاطمة إلى أنها بدأت من حيث كان يجب أن تنتهي،

ومن خلال حكيها تسعى إلى اكتشاف جوهر التشابه فيما بينها وبين أمها، وكذلك وجه الاختلاف فهى قد تقر الشيء وتنفيه في ذات السياق السردي، مثلما تقول إن حياتها مختلفة عن أمها، لكنها تتدارك مباشرة، متسائلة هل فعلا هى تختلف عنها.

فهى أولا: تحكى حكايتها، وتتكلم عن ذاتها، مستعيدة محطات من حياتها وتربطها بحاضرها بل ترى في ماضيها أداة مسعفة لفهم كل التصرفات التي كانت منقادة إليها، خصوصا ما يتعلق بعالم الغريزة، والظروف المتشابكة التي صادفتها، والتى تتعدى إطار فهم الحرية.

فهى في سن الثلاثين، ومع ذلك تبدو أكبر من سنها بسبب ما راكمته من تجارب وظروف وأحداث، بعد أن انجلت كل الأوهام أمامها، وبعدما تسربت إليها عدوى الشيخوخة والبرودة في علائقها مع الآخرين والأشياء والعالم، مكتفية بتقمص " دور العاشقة المتولهة مع ماتياس ".

إذن، فحكاية الرسالة تتيح معرفة قصص متضمنة، وهى متفرعة عن الحكاية الأم، وبؤرة الحكي/ فاطمة، مثلما تتخلل حكاية الرسالة أحداث مهمة قلبت حياة هذه الشخوص الروائية.

من ضمن هذه الحكايات تجربة فاطمة العاطفية في الكلية، حيث تحكى عن قصة غرامها مع الداودى وفترة التسكع والبطالة بعد التخرج من الجامعة.

لقد توطدت علاقتها بالداودى زميلها في الكلية بفاس حيث عاشت محاورات وخصومات ومعارك وإضرابات وخطابات وشعارات تحريفية وهتافات أو كما يسميه السارد (هذيان جماعى رائع من

الصعب مقاومة الانجذاب إليه)، وهى تستعرض قصتها مع الداودي، وتحكى أيضا حكاية الداودى نفسه، أى أن كل حكاية تسافر بنا إلى حكايات صغرى أخرى مساوقة للبنيات الأخرى، أو نواتات حكايات تتولد وقد تنجلى الحكاية الواحدة بأكثر من صيغة، كما هو الشأن في الحكاية الأولى التي أشار إليها، والتى يبدأ بها نص الرسالة وينتهى بها، تغادر المكان والزمان وزمن الكتابة والخطاب الروائي، كى تنتهى إلى حكاية لولبية أو دائرية زئبقية مثلما يجرى مع حكايات أخرى.

لقد لفت نظر فاطمة الداودى وهو يناقش أستاذ تاريخ الفلسفة في بعض مفاهيم كانط الفلسفية، وهى تتذكر حواراتها معه في التجمعات وبعد تواصلها في مواضيع كثيرة خاصة وعامة. وتتذكر كذلك كيف كان يتكلم بانفعال، وكيف تسربت تأثيراته إلى نفسها إلى أن تطورت علاقتها به، بعد أن استشعرت أن ما كانت تفتقده كامن فيه وهو يحاورها ويستمع إلى آرائها، ويتغزل بها ويشتهيها ويشتكى إليها ويشاركها مخاوفه وأسئلته، حتى تصورت أنها لم تعد مبرمجة كمرأة للدراسة والنجاح والزواج والإنجاب والخضوع لقيم النفاق والتظاهر.

وآلت على نفسها أن تلتحم بجسد شريكها المعشوق، ولا تغادر شقته وهى تحكى عن علاقتها بالداودي، وبذلك فإن النص السردى يفتح أبوابه لا نفراجات حكائية إضافية، إذ أن بؤرة الحكى لم تتقيد باتجاه واحد، حيث تتحول الرسالة/ النص الى سرد حكايات من بينها المسار الحياتى لشخصية الداودى العاطفية السياسية والطلابية، بعد أن كان يشتغل في

تنظيم سياسى محظور سيؤدى به الى المحاكمة بسبب تصريحاته الجريئة والمتحمسة والتى انتهت باستصدار أربع سنوات من السجن، وخلال كل هذا يستعرض السارد عددا من الحكايات مترابطة ومتباعدة فيما بينها، ففاطمة ليست مفصولة عن كل ما يحدث للداودي، وإن كانت هذه الحكايات في آخر المطاف، ستفرض على هذه الشخصيات الروائية السير بمعزل عن الأخرى في استقلالية واختلاف، فبمقتضى عفو ملكى سيغادر الداودى ومجموعة من رفاقه السجن. وهنا سيقع تحول في الشخصية الروائية حكائيا ونفسيا وثقافيا واجتماعيا . وما يؤشر على ذلك رسالة الداودى الى فاطمة، المبثوثة في كتاب رسالة فاطمة إلى العيشوني، أى ما يمثل تشكل حكايات في رحم حكايات مساوقة.

يخبر الداودى فاطمة في رسالته هذه أنه تولى إدارة مشروع تفريخ الدجاج الرومى ويشير إلى تغير المجتمع المغربي، ويتحدث فيما يشبه النقد الذاتى عن تصوره السابق ومثاليته التي جعلته يؤمن بالنيابة عن الآخرين بتغيير الأوضاع.

أما عرض مشروع الدجاج من طرف أبيه، فرأى فيه حدا للبؤس والتشرد والسجن من جديد، حتى، لم يجد بدا من الانضباط للشروط الاجتماعية، وبذلك صرح لفاطمة أنه لا يستطيع إخبار أبيه بمشروع الزواج، وميلاد " ندى" قبل إتمام الزواج، وبالتالى لم يقم سوى بتأجيل إيجاد حلول لما اعتبره "مشكلة " ورهن ذلك بمستقبل غير معلوم، قبل أن يختم رسالته بما يلي: " قد يكون هذا الموقف صادما لك ولكن أرجو أن تتفهمى ظروفى التي فرضت على هذا النوع من التنازل المؤقت الذي آمل أن يكون في صالحنا نحن

الاثنين، أوكد لك أننى على استعداد لمساعدتك ماديا إلى أن تجدى عملا ملائما والى أن أتمكن من ترتيب أمورى واستعادة ثقة والدي. فيما عدا ذلك ليست لى وعود أخرى لأن الأمور تبدو لى غامضة ومختلطة لا بد من وقت لأستوعب ما حدث ويحدث.

أقبلك أنت وندى وآمل أن أزوركما في فرصة قريبة.الداودى (الرواية ص١٢٠).

وتتضمن الرسالة كذلك قصة حمل فاطمة من الداودي، بعد أن اكتشفت ذلك وهو داخل السجن، وهو ما سيترتب عنه ولادة الطفلة ندى، والتى كانت بمثابة نطفة التحول في القصة ككل وليس فقط في بطن فاطمة.

تقول :" لست متأكدة ومع ذلك يخيل إلى أن شعورا حدسيا راودني، آنذاك، عن شرخ يجترح تشققاته الأولى في مسار حياتي. كانت نطفة ندى مستقرة في رحمى قبل شهر من اعتقال الداودى ولم أشأ أن أخبره حتى لا يطالبنى بالإجهاض، كنت، فيما يخيل إلى الآن، حريصة على أن أعيش تحررى في حالاته القصوى، لكننى لا أستبعد أننى قصدت من الاحتفاظ بالجنين استدراج حبيبى الداودى إلى الزواج. في الشهر الرابع فقط أخبرته بما يتشكل في بطنى . نظر إلى من خلال القضبان مندهشا أول الأمر، ثم ابتسم وهو يحرك رأسه باحثا عن تعبير ينقل ابتهاجه لعله فهم أننى متشبثة بما أحمل فبارك اختياري" (الرواية ص١١٠).

سيتطور الحكى بعد ميلاد ندى إلى ميلاد حكائى آخر، بعد وصول أم فاطمة أى غيلانة إلى فاس، حيث رغم أن الأب حاول إيهام غيلانة،

بكون الطفلة وجدت ملفوفة في قماطها بسطوان الدار وأنها متبناة، فإنها لن تصدق ذلك، وأصرت على معرفة الحقيقة، وهكذا فكل قصة تنولد عنها متخيلات أخرى وتكون رافعة لها، حيث يتغير الحكى من موضوع الطفلة ندى، إلى حوار ومجابهة ساخنة بين الأم وابنتها، وهو الحوار الذي يتكئ على مبدأ ودينامية الاعتراف والبوح الذاتي.

تقول فاطمة عن نفسها: " الكلام يخرج من فمى سريعا، متلاحقا كأنما يصدر عن فوهة مسدس، أكدت لها حريتى في أن أتزوج أو أن أتعهر مع من أشاء وفى الوقت الذي أريد، وأنها لا تستطيع أن تستعبدنى بفلوسها التي أعرف الآن بأية وسيلة تكسبها "(الرواية ص١١٣).

لكنها أردفت في التعليق عن أمها قائلة: " إذ وجدت أمى غيلانة أذكى مما كنت أتصور، بدأت تكشف عن سريرتها وعن ماضيها بصراحة جعلتنى أحس بضالتي: كل ما عاشته، وهو في تقديرى آنذاك مثير ومزلزل، بدا لى تافها، صبيانيا، أمام ما تحكيه وتحتج به. (الرواية ص ١١٣).

ووسط هذه القصص المشحونة بالمأساة تظهر حكايات تخلص الحكاية من أجواء "الجدية" واللحظات العصيبة، بواسطة قصص ذات عوالم مغايرة، كما هو الشأن في لقاء فاطمة برجل تعرفه. وهى منصرفة من السجن بعد زيارتها للداودي، مستشعرة الإحساس بالوحدة وانعدام الحرية والمتاهة، وسقوط أمانى وضياع الأوهام. مستسلمة للبكاء وغير منتبهة لما يجرى حولها،إلى أن سمعت صوت رجل يخاطبها. عرض عليها أو يوصلها بسيارته، فلم تمانع، بل

حكت له عن وضعيتها، ما جعله يفصح عن تعاطفه معها، لكن هذا المعطى انحرف إلى دعوة للاستماع للموسيقى والشرب. ومرة ثانية لم تعارض فاطمة هذا الاقتراح "، من هنا تطورالحدث من مأساة إلى ملهاة، وإلى مغامرة عابرة عاشتها " بجذرية محرقة "، متأثرة بمناخ كلماته ومعاملته لها، وبعد أن افترقت به مسلما لها مبلغا من النقود، استسلمت فاطمة لضحك هستيرى مدركة أنها استجابت لحاجة داخلية للمتعة، " غير أن المشهد انتهى بمواساة مبتذلة أراد الرجل بها أن يخفف شعوره بالذنب، وأنا بدورى أحسست مجانية ما فعلت، كلمات الداودى وملامحه تملؤنى وتلهب فوران الدم في جسدي، ومع ذلك أقدم على مضاجعة رجل غريب" (الرواية ص١١١).

وهكذا يبدو أن مبتدأ الحكاية لا يؤدى بالضرورة إلى خبرها، أى إلى نتائج منطقية فحكاية لقاء فاطمة بالرجل الغريب، تتغير من صوب إلى صوب، ومن معطى إلى نقيضه من زيارة السجن ولوعة الدمع، إلى حرية الذات ومتعة الجسد. أى أن الحكاية تتطور من داخلها كبنية متحكمة في دينامية الخطاب الروائي.

وهناك قصة أخرى لهذا "الشذوذ" الحكائي، أو الخروج من مأساة الحكاية، وهى تصف حفلة أو سهرة ضمت طلبة وطالبات، على إيقاع الخمر وأجساد الشيخات، وكل الحركات والاهتزازات الجسدية المغرية، ووصلات الرقص.

تقول فاطمة: " أذكر لك هذا المشهد لأننى أحسست خلاله بانهيار مسافة ما، كانت تفصلنى فيزيقيا عن النساء - الشيخات، وأيضا

عن المؤسسات، مسافة تؤثثها فكرة مقززة عن الصفاقة والفجور والوقاحة وعن الجسد المبتذل... لكننى في تلك الأمسية، تعرفت على صورة مغايرة، على نساء " حقيقيات" حاضرات بأجسادهن وبحواسهن ولغتهن التي تقول ما يطابق الحال" (الرواية ص١٠٦).

بالإضافة إلى انتقال فاطمة للعيش بطنجة لفترة محددة أثناء اعتقال الداودي، فهناك تمكنت من عقد مصالحة مع الذات ونسجت علاقات مع نساء ورجال واستنكفت كل الاستدراجات والإغراءات، بعد أن قررت ادخار نفسها للداودى المحتل لخلايا ومسام جسدها، ظلت تعيش نوعا من الندم بسبب تلك المغامرات العابرة بفاس وهو ما اعتبرته " مغامرة مجانية" .

ثم انتقالها إلى باريس، حيث رمت بكل العلاقات والحكايات خلفها، لتبدأ غمار حكايات جديدة، والارتحال الداخلي، بعد أن اشتغلت عند أسرة خليجية ثرية، وأقامت علاقات مع أجناس مختلفة، وعاشت أجواء صاخبة، وانخرطت في اصطياد الرجال وارتياد علاقات جسدية، بدون إحساس، والتماهى مع شخصية بونون الروائية، مرورا بعلاقتها مع اليابانى أو نتو حكارا، إلى زواجها بما تياس . تقول: "... كانت نشوة لعبة الآنسة بونون قد بدأت تفقد من بريقها لأن اللقاءات لم تقدم لى قشة أتشبث بها، على العكس،مررت أحيانا بلحظات صعبة أثناء اختلائى ببعض الذين استدرجتهم. صادفت حالات سادية أرعبتنى وأخرى ما زوشية أذهلتني، ووجدتنى أغوص في تجربة تنطوى على مفاجآت قاسية وعلائق جنسية تنفى عني، أكثر فأكثر، جسدى " (الرواية ص١٣٨/١٣٩).

إذن، فالرواية تقوم على استدراج واستنبات حكايات وقصص وأحداث، وذلك من خلال بنيات نصية رئيسة اختزلناها في مفهوم التمدد والتخلل السردى[٢٤] والحكائى المكون من مفارقة الخطاب الحكائي، والسرد المركب[٢٥]، والزمن المتداخل ووجود القصة داخل القصة، وتحولها من قصة إلى أخرى، أو تحول عناصر القصة في مبناها، فهى حكايات محولة ومحولة، وهو نفس التحول الذي يطال شخصيات الرواية، إلى حد القطيعة مثلما ما حصل مع شخصية الداودى ما قبل السجن وما بعده كعامل حكائى حاسم في هذا التحول، وتحول فاطمة في علاقتها بالداودى أثناء الحياة الطلابية، والذى قاد إلى تحول ثان بدخوله إلى السجن، ثم التحول الثالث بخروجه من السجن وتراجعه عن أفكاره ومواقفه التي أصبحت من بنات الماضي، وهو التحول الذي سيغرد بفاطمة إلى تحولات أخرى التي تقود بعضها البعض الى المغامرة، إنها سلسلة من التحولات النصية والحكائية، وهى تحولات في كيمياء الشخصيات الروائية بشكل مركب، تتضمن عناصر داخلية وخارجية انصهارية.

وهذا يعنى أن الشخوص الروائية ذاتها قد تغدو متلاشية ومندثرة ومتبدلة، وقد لا تتحلى بعناصر الثبات والأوصاف التي كانت تحدد مصائرها. إن رواية الضوء الهارب هى نص محول عبر النسيج اللغوي، وتحول البنيات السردية، دون أن نتمكن من، حل كل الشفرات الحكائية التي ينطوى عليها. وهذا النص المحول يجعلنا أمام عالم وكتابة مفتوحين.

فالرواية " تكتب " حكاياتها وقصصها بصورة جماعية، وذلك

بالانخراط في السرد وتطوره وتناميه إلى ما لا نهاية. وذلك بتغيير الحكايات، والخروج عن ثوابتها، وخلق كائنات محتملة وقصص متخيلة ومفترضة.

تقول فاطمة: " أنا نفسى لا أتبين ما يجيش مختلطا، في ذهنى ومخيلتي، مشدودة ما أزال إلى ما عشته في طنجة، مستحضرة من حين لآخر قرب خروج الداودى من السجن بعد ستة أشهر. كل شيء يبدو قريبا وبعيدا، الأحداث فقدت حدتها وكأننى أنفذ خطة رسمت في غيبتى من انتظار لانتظار، ومن أجواء إلى أخرى وذاكرتى مثل آلة تسجيل تتركب الأشرطة داخلها، وفى بعض الأحيان أسعى إلى وضع كل ما اختزنته الذاكرة في صفحة واحدة أعاينها متجاورة لأستوعب ماعشته وما ينتظرنى (الرواية ص١١٨).

فالحكاية لا تصف فقط ما هو كائن أو تتخيله، وإنما يسمح اضطراب واختلاط الأحاسيس والأشياء في المخيلة، باحتمالات قصص غير مسرودة، والشخصية الروائية هنا لا تحكى ما تعيشه، وإنما تضع نصب أعينها، ما لم تعشه أو ما يمكن أن تعيشه وتنتظره كواقع أو كمتخيل، إنها سيرورة من الحكى غير منتهية.

لقد سبق للعديد من النصوص الروائية والأدبية أن مارست عمليات التحويل[٢٦] النصية، أو كانت بمثابة نصوص محولة، مثل كتابات مالارمي، ومع الجثث البديعة للسورياليين، وفى قصائد شعرية.

ولا يمكن أن نقرأ تحولات الضوء الهارب، كمجرد تطور طبيعى لأحداث الرواية، وإلا فقدت خصيصتها الجوهرية المحولة والمتحولة

للحكايات وعوالمها وشخوصها.

إن ميكانيزمات التحويل، غالبا، ما تسهل الانفلات من أشكال القمع والرقابة، مثل الخضوع لمغامرات، أو حكايات قررها وصنعها آخرون، وفرضها التقسيم الاجتماعي، بين الكتابة والقراءة، ويمكن للتحويلات النصية، بواسطة تعديل الحكايات وتحويرها، والمساهمة في توليد حكايات أخرى، أن يحمل وظائف أخرى ثقافية وجمالية وسردية وتخييلية، وهذا ما يعطى الدلالة للحبكة غير المتحكم فيها، حيث إن اكتشاف أحداث الحكاية ليس مجرد قيمة إخبارية، وإنما يعنى ما يلحق الحكاية من تطورات وتوترات بعيدا عن رقابة القارئ أو رغبات المؤلف المفترض أو السارد المتخيل.

إن الوصف الذي يقدمه فيكتور هيجو لمعركة واترلو في روايته " البؤساء" ينظر إليها بأعين إله ومن فوق، فبخلاف ستاندال الذي يصف المعركة بعيون فابريس، الموجود بالداخل ولا يفهم ما يجري.

إن وظيفة الحكايات التي لا يمكن تحويرها تدل على استحالة التغيير، وكما يرى امبرطو فإن السردية المحولة يمكن أن تساعد على الحرية والإبداع، لكن يعتبر ذلك غير كاف فالحكايات " المنتهية" تعلمنا كيف نموت كذلك.

هوامش الباب الثاني: الفصل الثالث

1) TODOROV (T) :communications 8 ." Les catégories du récit littéraire" .Ed .du seuil ?1981 p.132.

2) KRISTEVA (Julia) : Séméôtiké Recherches pour une sémanalyse Ed. seuil/ points . Paris

3) BARTHES (R) : .s/z? éd .seuil /Points 1970Paris -

BARTHES (R) : Le degré zéro de l'écriture ?Ed. Points/ seuil 1972?Paris.

4) TODOROV (ibid) p.132.

5) Théorie de la littérature (Textes formalistes russes) (Op.cit).

6) TODOROV (T) : " Les catégories du récit littéraire" (Op.cit)

7) (ibid)

8) ibid.p.145

٩) ابن قتيبة (المصدر السابق)

10) TODOROV (T) : (ibid)

11) TODOROV (T) : (ibid)

12) TODOROV (T) : (ibid)

13) Textes des formalistes russes (Op.cit)

14) communications " Les catégories du récit littéraire" (Op.cit)

15) ibid p.149.

١٦) ريكاردو ص ٩.

17) Textes des formalistes russes (Op.cit)

18) BARTHES : Poétique du récit ibid.p7/8. -

19) ARISTOTE Poétique expliquée littéralement et annotée par se Parnajon traduction Française de Egges éd Hachette ?Paris 1879.

20) ARISTOTE (ibid)

21) PLATON la république traduction et notes par BACCOU (R)? Ed .Garnier Flammarion .paris p.p 59/60/61.

22) GENETTE Figures II (Op.cit) -

23) ARISTOTE la république (Op.cit) -

24) KRYSINSKI carrefours de signes (Op.cit) -

٢٥) انظر مقالة ايخنباوم المتعلقة بنظرية الأدب، حيث يثير فيها مسألة السرد المركب

Textes des formalistes russes (Op.cit)

26) COURTES (J) : analyse sémiotique du discours? hachette ? paris.1991?p73.

الفصل الرابع
الفضاء الروائي وسياقات الخطاب الروائي

١-٢- الفضاء واللذة :

تأخذ التقنيات السردية، التي وقفنا عندها، أبعادها بتعدد الفضاءات، كمجالات خصبة لتخيلات الزمان والمكان والشخوص والإحالات والتفاصيل المتنوعة، والتاريخ واللغة والمجتمع، ويمكن أن نلحظ هيمنة فضاء المدينة: طنجة، فاس، مراكش، مدريد باريس كفضاءات مركزية، لكنها فضاءات غير منسجمة، من حيث قيمها وعوالمها والتصورات بخصوصها، والعلاقة بأشيائها.

إن طنجة كما تجلوها الأحداث والشخوص والتوترات الاجتماعية والعادات والقيم، فضاء منغلق ومفتوح، غامض وواضح، فضاء التناقضات الاجتماعية والطبقية والأخلاقية وتعدد الشرائح: مبدعون، مشردون، عاهرات، مهمشون، كبار القوم...الخ. فضاء محمل بإرث التاريخ ونبضاته القديمة والمعاصرة: استحضار وضعيتها الدولية، وقربها من الأحداث الوطنية والدولية مثل الحرب العالمية الثانية، وزيارة الملك محمد الخامس سنة٤٧، وعودتها إلى المملكة سنة٥٨).

وتنوع الثقافات والأجناس: إيطاليون، فرنسيون، إسبانيون،، بولونيون،أمريكيون.

وهو فضاء الإقامة: العيشوني، خوسيو الإسباني، شخصية برباراهيتون الثرية الأمريكية وفضاء تمازج الثقافات والحضارات، فضاء العهارة والتعهر، وهو فضاء العبور والاستقرار في نفس الآن: غيلانة، فاطمة ...

فضاء سحرى وواقعي، يحمل جزءا كبيرا من حياة أهم الشخوص الروائية: العيشوني،غيلانة، فاطمة...

وفيه تتجسد ارتباطات عديدة مليئة بالمغامرات والمفاجآت والأحلام والتأملات والتخيلات ونسج علائق شاعرية وشعرية بالمحيط.

فضاء الحلم والواقع، الثابت والمتحول، فضاء انتهاك المقدس من خلال العلاقة الجنسية بين العيشونى وغيلانة / الأم، وفاطمة/ البنت، وفوق ذلك فهو فضاء اللذة بامتياز.

أما فضاء فاس فإنه يحيل على الماضى والاستقرار وسيادة العلاقات الاجتماعية التقليدية والنوازع الأخلاقية المحتشمة) امتهان غيلانة ثم فيما بعد فاطمة بالعهارة بعيدا عن مدينة فاس(واحتضان المعالم التراثية من خلال توصيف أشكال البيوت، وهى أيضا فضاء العلم والنضال (الجامعة، واعتقال الداودى من أجل أفكاره..) أما فضاء مدريد وباريس فهو للهجرة والمتاجرة في الجسد (العهارة)، واختلاف تضاريس قيمه ومثله وعوالمه وعلائقه.

وتبقى مراكش (فى ضوء علاقة العيشونى بكنزة) بوابة أو عتبة لولوج أسرار ومفاتن وأجواء أخرى، من فضاءات أعم وأشمل :

القاسم المشترك بين هذه الفضاءات، هو اللذة بمختلف ألوانها، وحضور المغامرات الجنسية بشكل قوي، لكن يتضمن هذا الحضور أشكالا متنوعة ودلالات تتيحها سياقات الخطاب الروائي، وتكتمل صورة هذه الفضاءات وتنوع دلالاتها باحتضانها لفضاءات صغرى محايثة، تزاحمها في البعد والدلالة والوظيفة الخطابية إما في شكل إضافات لحياة الشخوص وصلاتهم الممكنة أو استضافة أماكن وشخصيات وأسرار جديدة أو تفكيك تمركز الأحداث في فضاءات

ضيقة من حيث الدلالة السوسيو لسانية، وقد تتحول الى المجال الأرحب لتحرك الأحداث والشخوص أو انتعاش المسكوت عنه، في هذا الإطار يمكن أن نسرد بعض الأمثلة: الباب ،الشرفة،المقهى، الدرج، والشوارع، الفيلا، المطعم، والصالون، الحديقة، البار، المسجد، المئذنة، الماخور، الفندق الغابة، البيت، الشقة، العمارة، المرقص، الركن، الغرفة السجن، القضبان، مكان الزيارة، السطح، الكلية، المدرج المتحف، السينما، المؤسسة..)..

وما يثير هو تنوع الدلالات النصية واللغوية، كفضاءات متخيلة، حسب الأحداث والمتواليات السردية، وتغيير حضورها في أماكن مختلفة، مع ذلك فإن الجنس والمغامرة والمتعة، هى العناصر المحولة لهذه الفضاءات، لكن بأشكال ومضامين ورؤى غير متجانسة. إنه فضاء متحول ومتنوع لا يستقر على حال، مثل حكاياته إن الفضاء الروائي ليس ذا طابع سكوني، فهو مجموعة من العلاقات التي تتعاضد فيما بينها لتشييد متخيل الرواية، كما أن تغير الفضاءات من شأنه، أن يساهم في تبدلات الحكاية، وتركيباتها السردية.

ومن الصعب أن نحصر الفضاءات المتخيلة في الرواية، باستثناء إذا كانت الرواية نفسها تكتفى وتقتنع بأوصاف محددة للمكان. وكثيرا ما لا ينفع الاستنجاد بوسائل التبدل الخارجية، لفهم أو قراءة فضاءات النص، الذي وإن كان يذكر أمكنة معينة، فإنه يعيد تشكيلها وهندستها بواسطة ومن خلال اللغة، فكما أن الرواية تتكون من تمفصلات سردية وحكائية، فإنها تضم أيضا، تمفصلات على مستوى الفضاء الذي يتميز بدينامية خاصة.

٢-٢- فضاء المدينة :

كل الأحداث والوقائع أو أغلبها، تجرى في المدينة، وتتحرك شخصيات الرواية، في فضاءات ملموسة، وهذه المدن المغربية مشهورة، وهى ليست ذات قيمة محلية، وإنما تحمل دلالات تاريخية وثقافية وطنية وعربية إسلامية، وعالمية، وبقدر ماهى تتجرد في الرواية في بعض سماتها التاريخية، لتلتزم مع متخيل الرواية، وحكاياته، فإنها تسعى إلى تشييد صور مغايرة، وبجانب هذه الفضاءات، تبرز مدينة مدريد ومدينة باريس بفضاءاتهما كامتداد وتقاطب وتقاطع وانفصال أيضا، عن المدن أو الفضاءات السابقة الذكر، فالرواية لا تعكس ما يربط بينها من تفاعل تاريخى وصرا ع، وأحداث، وإنما تجلو ما يربط شخوصها بهذه الفضاءات وما يمكن أن تضفيه عليها من دلالات، أو ما يمكن أن تخلفه هذه المدن في شخصيات الرواية من آثار نفسية وثقافية وتصورات.

ويبدو أن هذه الفضاءات تشترك في خيط أو عامل واحد هو الجنس، اللذة والمتعة والمغامرة، لكنها تختلف في أشكال المغامرة والعلائق الكامنة وراء هذا "الاتحاد" الجنسى من حيث الأشخاص والأجواء والأزمنة والأمكنة، أى أنها علاقات محركة للذوات والفضاءات ومتحركة تبعا للحكايات. فالشخصية الروائية الواحدة غير مقيدة بنمط واحد من العلاقات، في نفس الفضاء - وكما يرى باختين[١] أن الأدب، بصفة عامة، مشبع بالقيم الكرونوطوبية وهى فضاءات محايثة لسرود النص بمفهوم كريزنسكى[٢] تقول فاطمة في أول لقاء لها مع العيشوني: "خلاص لا داعى لأن تشغل بالك بمن

أكون، أنا أريد أن أتحدث مع شخص يدرك ارتجاجة أعماقى في هذه المدينة التي تتوارى خلف كلام من كأس، منذ شهر وأنا في طنجة ولحد الآن لم أعثر على رجل يحدثنى بدون أن يضع أصبعه على فتحة بنطلونه استعدادا لإنزال السلسلة" (الرواية ص١٢)، وهى صورة معممة، يحاول العيشونى تكسيرها من خلال أقواله وليس أفعاله، حيث يشير إلى أن طنجة مثل سائر المدن فيها أيضا المتقون والمتصوفة، إلا أنها تبقى مدينة الجسد، من خلال طفولة العيشونى حيث كان يقصد الأجنبيات، وأيضا علاقته بغيلانة، وفاطمة والتشكيل، يقول العيشوني: " تغيرت علائقى بما حولى كأن أشياء غافية مدخرة في مكان ما، استيقظت على غفلة لتدفع بى إلى فضاء مضيع تهيبت اجتياز عتبته الأولى، غير أن إغراءه فتننى فارتدته بحثا عن سعادة موعودة". (الرواية ص٥٤).

وهى فضاء متنوع الدلالات والمتناقضات سواء عندما يحكى الراوى عن الجسد، أم عن أحداث وأشياء أخرى، مدينة / فضاء، يقود إلى الأسطورة والواقع، والتاريخ سواء تعلق الأمر بالفينيقيين أم القرطاجيين والرومانيين، والعرب من المشرق مثل: عقبة بن نافع أو موسى بن نصير، والمرابطين والموحدين والمرينيين والبرتغاليين والإسبانيين على مر الأزمنة والعصور السابقة.

يقول العيشونى عنها: "وفى القرن السابع عشر قدمت على طبق من ذهب مهرا لأميرة برتغالية تزوجت ملك انجلترا شارل الثانى سنة ١٦٦١، واستعاد المدينة الهدية المولى إسماعيل، لكنها ستصبح منذ مطلع هذا القرن هدية لكل الأجناس والشعوب: مدينة مشاع، امرأة

ملوك؟ فضاء يضيق بالقيود والحدود؟

أليس هذا التعدد في أزيائها وتواريخها وألسنة المقيمين بها هو ما يقربها إلى النفس التواقة دوما إلى أكثر من لبوس وقناع، إلى أكثر من عشق وجسد إلى أكثر من لسان وفضاء؟" (الرواية ص١٥٤).

ففى هذه الفقرة وحدها يبرز فضاء طنجة في أوجه متعددة: التاريخ، والصراعات والأحداث، وملتقى للأجناس والشعوب، والعشق والجسد، بل لا يتردد السارد في وصف هذا الفضاء بالمرأة، أى أنه فضاء بقدر ما يتعدد فإنه يتغير ويتلون، وحاضنة لكل "الإسقاطات" والاستثمارات العاطفية والشعرية والتشكيلية، ومع ذلك تبقى عصية على القبض، فرغم كل هذا الارتباط القوي، أوما سماه العيشونى ب" العشرة"، فإنها لم تبح بكل نبضاتها ومخزوناتها، أو إن شخصيات الرواية وقفت عاجزة عن قراءة واستخراج كل مكنوناتها.

يقول العيشوني: " دائما أجدنى في أول التكشف وكأنها حسناء تبذل مكنوناتها بحساب الأزقة الطالعة الهابطة العمارات ذات الهندسة الكلاسيكية الجديدة، تم التلال الموزعة على امتداد واسع وقد حشدت عليها بيوت فسيفسائية الأشكال، منثورة في فوضى وتدخل... هذا المظهر المكتظ جديد على طنجة إلا أنه يخلق ضوضاءه رغم كل شيء تظل طنجة مقترنة في ذاكرتى الطفولية بالشوارع شبه الخالية، والسطوع الذي يغمر المنظر بإيقاع حميمى ولحن تدشينى ... كلما قلت دنوت من التمازج بها واقتناصها في لوحاتي، كلما حجبتها عنى عصائب غير مرئية" (الرواية ص ١٥٤/١٥٥)، وهى

مدينة المقاهي، وفضاءات البحر، والبارات، والفنادق، والحدائق، والمسابيح، والتأملات الشعرية، وصخب العالم من صفقات وصداقات ومغامرات، وكتابة تقارير الجواسيس، والكرنفالات، والغرائب، والنساء الجميلات من عاهرات وراقصات وغيرهن، واحتفالات.

"فكرت – وأنا أسترجع ما حكاه لي خوسيو عن كرنفالات طنجة الدولية – أن أرفع لافتة أطوف بها أرجاء المدينة وأكتب عليها بالخط الأحمر :

"أطالب بكرنفال ينقذ طنجة من أعيادها وحفلاتها الرسمية!" (الرواية ص ١٧٠) أو يقول :

- " قرأت خبرا عن احتفال المليونير الأمريكي مالكولم فوربس بعيد ميلاده السبعين في طنجة المليونير كان قد اشترى قصر المندوب الذي يطل على البحر هل يريد الآن أن يعيد لطنجة بعض لياليها التي عرفتها داخل قصر بربارا هيتون؟ (الرواية ص ١٧١). وكما أن التركيب السردى يقوم على التذكر، فأن النص يستعيد فضاءاته من ذاكرة شخوصه، كما تلتقطها في الماضي، وكأن الرواية منشغلة بتبدلات الفضاء وبالاستيهامات والمعانى التي يضيفها، وهذا ما تصرح به شخصية العيشونى وهى تخاطب فاطمة، ذلك أن العيشونى يستثمر حواراته لإلقاء بعض الضوء على ملامح طنجة خلال العشرينيات، وبداية طفولته التي يربطها بالعهد الدولي، وهى الاستعادة التي لاتتم بشكل جامد، وإنما تهتم بالمشاهد والكلمات وملامح الشخوص والأمكنة المهدمة، وأسرار المتعة والألم، وعلاقته بغيلانة وبأمه وبخسيو، وبكل الفضاءات رغم أنه لم يولد بطنجة، فهو

من جهة يستحضر طنجة وفضاءاتها من خلال رؤيته وما عاشه فيها من تجارب وأحداث، ومن جهة أخرى يذكر طنجة كما يرويها ساردون آخرون، مثلما يحكى خوسيو عن طنجة في بداية القرن، عندما وصلها كسائح، حيث يشير إلى شوارعها ومؤسساتها، وبدايتها العصرية: شارع باستور، دار السلف المغربي، وكما يقول السارد: " المختصة بإرجاع الديون إلى الدول الأجنبية وتنظيم مستفادات البضائع الواردة"، (الرواية ص٤٤) ومسرح سرفانتيس، ومقهى باريس الكبير. وسور المعكازين والجدار والسوق، والكوتشيات، وكل معالم العصر من ملابس، وأدوات، وصحافة...ويفرض هذا الفضاء عقد مقارنة، في مواجهة مع فضاءات قد تكون مناقضة، وبقدر ما يبدو هذا الفضاء قادرا على استيعاب ثقافات مغايرة، واحتواء شخصيات لا تنتمى أصلا لهذا الفضاء، فإنه يعانى من إكراهات العصر وتهديداته، إنه خزان لكل أشكال المواجهة والصرا ع الثقافى والتاريخي.

يقول خوسيو عن طنجة: " في طنجة استولى على وهم اكتشاف الأشياء وهى في نقطة الصفر غمرنى الحماس لأننى موجود بمدينة تتشيد فيها معالم الحضارة حجرة حجرة وبيتا بيتا، وعلى أساس من فسيفساء بشرية تتزاوج، وتتحاور، وتأوى مغتبطة تحت فضاء واحد " الرواية ص ٤٥..

وحين يسأل العيشونى خوسيو عن سبب حزنه، يجيبه قائلا:" بأن إسبانيا ستحتل طنجة وتلحقها بنظام الحماية المطبق على شمال المغرب" الرواية ص٤٥.

ويمكن القول، إن الشخصيات الروائية لا تكتفى بوصف فضاء طنجة، وإنما تحرص على بث منظورها تجاه هذه الفضاءات عبر تركيب تخييلى منشغل بقراءة وكتابة وهندسة هذه الفضاءات لغويا.

فطنجة فضاء متأثر بما حوله، ومستقبل لنتائج الأحداث الوطنية والعالمية مثل قدوم بولونيات هربا بعد احتلال هتلر لبلادهن.

وكما يحكى السارد فإن طنجة استرجعت سنة ١٩٤٥ وضعيتها الدولية، وقد انعكس ذلك على حياتها وعاداتها وقيمها وعلائقها بتقاطر الأجانب عليها وعقد لقاءات بين الجواسيس... وتنامى مغامرات الحب والجنس، حيث إنه لم تحد الأحداث الصراعات الصعبة والمؤلمة، من انفجار حياة المتعة بطنجة وإن كانت التحولات بهذه المدينة لا تتوقف فبعد زيارة الملك لها سنة ١٩٤٧، وأصداء الحركة الوطنية بدأت المدينة تأخذ تشكلات أخرى.

إذن، ففضاء طنجة في الرواية يجمع بين مكونات أساسية والتى تتجلى في كونه فضاء متحولا ومحولا، وفضاء للائتلاف والاختلاف، وفضاء يدمج الذات في الموضوع، والموضوع في محرقة الذات وصهر كل الثقافات والأحلام والتطلعات يقول العيشوني:"كنت مرتبطا بجماعة من الشبان المغاربة والإسبانيين والإيطاليين، نخرج سويا إلى المطاعم والمراقص ونتسكع بين حانات طنجة كنا نحاكى ما تناهى إلينا عن " السنوات المجنونة" التي عاشها شباب بعض أقطار أوربا في الثلاثينيات كل الرغائب والنزوات تبدو ممكنة التحقق، واندفاع الدم في عروقنا يعمينا عما حولنا" .(الرواية ص٤٨).

٣-٢- ازدواجية الإقامة والانتقال :

فضاءات الرواية متحركة، وشخصياتها متنقلة، سواء داخل نفس الفضاء، أم من فضاء إلى فضاء ثان مواز أو إضافي، وهذا ينسحب على حكايات النص ووقائعه. وهى انتقالات وإقامات في كل الاتجاهات، فكل من فاطمة وأبيها وأمها ينتمون إلى فضاء فاس، التي تدور فيها أحداث وحوارات وصراعات لكنه فضاء للإقامة والارتحال والهجر ففاطمة ستنتقل من فاس إلى طنجة حيث يوجد العيشوني، ومن طنجة إلى فاس قبل أن تسافر إلى باريس، وغيلانة من فاس الى طنجة الى مدريد، وهى إقامات وانتقالات فيها تماهيات بين شخصيات الرواية وفضاءاتها والمسارات التي قد تتشابه أو تلتقى فيها.

وكذلك بالنسبة للعيشونى الذي يقيم بطنجة، فإنه لم يولد بها، كما أنه كان ينتقل إلى مدريد، والى مدن أخرى مثل: مراكش وخوسيو إسبانى الأصل لكنه يقيم بطنجة، هذه الازدواجية في الإقامة والانتقال ليست فردية فقط، وإنما كذلك ذات صبغة جماعية، ففى طنجة وفود من كل الأجناس، زوار أو مقيمون.

عن فاس تقول فاطمة :

" بعد ميلاد ندى بشهرين وصلت أمى إلى فاس في زيارتها السنوية :" (الرواية ص ١١٢).

"كيف أستأنف حياة الانتظار؟ في كل صباح أواجه نفس السؤال حاولت الانشغال بالمطالعة وقراءة الصحف ومع ذلك استمر سأمى وقلقي، اقترح على أبى أن أسافر قليلا إلى طنجة لأغير الهواء

وأصل الرحم مع جدتي" (الرواية ص ١١٥).

وفى زيارة أخرى لفاطمة الى طنجة حيث التقت العيشوني، تقول:

" عندما زرتك ذلك المساء بطنجة (منذ أكثر من سنة ونصف؟) كنت أفعل ذلك بدافع من الفضول لأنني كنت راغبة في أن أستكمل صورة أمي من خلال التعرف على عشيق شبابها" (الرواية ص ١٢٢).

بعد ذلك ستسافر الى باريس: "أمضيت الشهر الأول بعد وصولي إلى باريس مستسلمة لرغبات النفس وغرائزها. سكنت بفندق صغير في الدائرة الحادية عشر وخصصت قسطا من المبلغ الذي حملته معي من المغرب لأعيش أسابيع داخل هذه المدينة التي طالما سمعت وقرأت عنها" (الرواية ص ١٢٣).

وتتحول ازدواجية الانتقال والإقامة حتى على مستوى ذات الشخصية الروائية من الداخل وهذا يظهر تغير أحوال الشخصيات، وتمثلها للفضاء مثلما يداهم فاطمة شعور كاسح بالاختناق، إنه فضاء التيه والمضاجعة، والغربة كذلك، والاجتثاث الداخلي، برغم أشكال الحركة وخوض تجارب متنوعة.

تقول فاطمة: "هذه العلاقة الأولى بباريس أستحضرها لأنها ساعدتني على الارتحال داخليا وجعلت الهجرة عندي أفقا طبيعيا يذوب ما قبله هل أقول إن فضاء باريس يكمن وراء هذا التحول ؟ في باريس رغم الاتساع والامتلاء وتوافر محافل الالتقاء بالناس. شعرت لأول مرة أنني أحمل حريتي على كتفي، وأن ثقلها راسخ، خانق، لا أستطيع منه فكاكا، لا أحد يعنيك على حريتك، وإذا لم تستطيع حمل

عبئها، فلا مكان لك ضمن فضائها وهو شعور لم يخالجني لا في فاس ولا في طنجة، فضاؤهما يظل مشوبا بالأنس والرحمة فتتوهم أن الآخرين مستعدون لأن يحملوا عنك عبء حريتك" (الرواية ص ١٢٤/١٢٥).

ومع كنزة والعيشوني تتولد علاقة ثنائية الانتقال والاستقرار في فضاء مراكش بل إن العلاقة في حد ذاتها، حالة انتقال بالنسبة للعيشوني، أو ما سماه ب: "استراحة المحارب" كعنصر توازن بين الطرفين، من خلال تبادل الزيارات بينها، حيث تأتي هي إلى طنجة، ويذهب هو إلى مراكش. ولا تتكرر هذه الانتقالات نفسها، من خلال تجديد أشكال اللقاءات وتفاصيلها.

بل إنه سيتم التداول في شأن فكرة الإقامة بمراكش، حيث اقترحت عليه كنزة أن يسكن بهذه المدينة بعض الأشهر لعله يعثر في فضاءاتها على ما يتلاءم مع هواجسه وهي الفكرة التي كانت لها جاذبية خاصة لديه بعد زياراته المتتالية لمراكش.

وهذا يعني أن الفضاء الذي يقطنه أي طنجة، وقضى فيه جل سنوات عمره، لم يوفر ذلك الاستقرار التام والشامل، إن لم يكن يشعر بالغربة.

لكن في مراكش كان مسكونا باحتواء فضاءاته، التي تغلغلت في كيانه بطريقة غير محسوسة، لما تحتوي عليه من موروثات ثقافية جماعية كالعيطة الحوزية، وأغاني بربرية وأهازيج الجنوب، وقصائد الملحون ورقصات أحواش، وهي أشكال متماهية مع العيطة الجبلية والموسيقى الأندلسية. وهكذا يسعى العيشوني الى استقرار وجداني

في هذا الفضاء وليس فقط استقرارا مكانيا، عن طريق الغوص في هذا الفضاء وثقافاته إلى حد الانخطاف وارتعاش الجسد، كما تحدثه وتتحدث عنه لوحة أو امرأة. وهذا ما يسمح باكتشاف الفضاء والذات.

هوامش الباب الثاني: الفصل الرابع

1) BAKHTINE (M) : La poétique de Dostoïevski éd.seuil .paris 1970.

2) KRYSINSKI (W) : Carrefours de signes (op.cit)

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

صدر مؤخراً فى سلسلة
كتابات نقدية

207- الشعر والسرد.................. د. سامى سليمان

208- البلاغة عبر الثقافات......... د. كمال عبد اللطيف

209- قراءة النص .... أ.د. عبد الرحيم الكردى

210- أم كلثوم فى الشعر العربى ... د. إبراهيم عبد العزيز

211- أدبيات الكرامة الصوفية .... د. محمد أبو الفضل